

د. مصطفى عبد الغنى

نجيب محفوظ

العامة للكتاب

الهنةالصرية

الثورة والتصوف



نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

لوحة الفلاف

اسم العمل الفنى: الدراويش (قطاع)

التقنية: ألوان زيتية على خشب

المقاس: ٩٧ × ٦٨,٥ سم

محمود سعید (۱۸۹۷ –۱۹۹۶)

فنان من جيل الرواد اهتم بالبحث عن الشخصية المصرية في فن التصوير الزيتى، وقد أرسى تقاليد حرية الفنان في الرسم والعرض، واعتبر أول من عبر عن أعماق العقل الباطن في لوحاته. وقد تدرج في سلك القضاء المختلط، وبدأ دراسة الرسم ۱۹۱۲ على يد السيدة إميليا كازوناتو، ثم التحق بمرسم الفنان الإيطالي أورتورو زانييري وسافر إلى باريس ليلتحق بالقسم الحر في أكاديمية جرائد شوميير، باريس ليتحق بالقسم الحر في أكاديمية جرائد شوميير، مصرى، كما أصد بدرالدين أبوغازي وجبرائيل بقطر كتابًا لمصمت، آخر، وأصدر صندوق التمية الثقافية كتابا لمصمت، داوستاشي عن الفنان.

محمود الهندى

نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبدالغنى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢ مكتبة الأسرة برعاية السيدة سوزان مبارك

سلسلة الأعمال الخاصة

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزار ة الشــباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

نجيب محفوظ الثورة والتصوف

د. مصطفى عبدالغنى

الفدان: محمود الهندى الإخراج الغنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم:

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف حماهيري على اصدار اتها غير مسبوق على مستوى النشر في العالم العربي أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافي أسماء رواد في مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هي تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالي في مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعي بعد أن حققت في العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التي أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام في ومكتبية الأسبيرة، . . سوف بذكر شياب هذا الحيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان ميارك ..

د. مه میر مرحان

إهداء

إلى:

ذکری لزمن عربی ندی آت یا ابْنتری

مقدمة

في البداية، ثمة توضيح لابد منه..

إن هذا الكتاب يهتم ، في الأصل ، بالرحلة التي تبدأ من نهاية الخمسينيات حتى نهاية الثمانينيات.

من (اولاد حارتنا) حتى (قشتمر)

من عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٨٩ .

ثلاثون عامًا من الإبداع العبقرى الصامت عند نجيب محفوظ ثم ينتبه إليه أحد، وثم يلتفت إليه أهم نُقاد نجيب محفوظ، وكتابه.

هذا توضيح تنطلق منه إلى ما بعده

. . .

فمن الملاحظ أن النقاد وقعوا، منذ بداية كتاباتهم عن نجيب محفوظ في الثلاثينات، في أسر التقسيم المرحلي إذ تبدأ لديهم المرحلة الأولى من (عبث الأقدار) عام ١٩٣٧، تاريخ الكتابة، وتنتهى عند (كفاح طيبة) عام ١٩٣٧، والمرحلة الثانية من (القاهرة الجديدة) وتنتهى عند (السكرية)، الجزء الأخير من الثلاثية، الذي فرغ صاحبه منه قبل قيام الثورة بشهور، لتبدأ بعدها مرحلة ثالثامن (أولاد حارتنا).. حتى آخر هذه التقسيمات التي لم تهتم بالكشف عن

أرض بكر بقـدر مـا اهتـمت بالتصنيف، ومن ثم، دراسـة النتـاج الأدبى هي هذا الإطار.

وكان من شأن ذلك أن وقع هؤلاء فى مأزق التاريخ. أو التأريخ لأعساله، ووضعها، بالتبعية، فى إطارات مذهبية موضوعة سلفا: تاريخية، واقعية، صوفية.. إلى غير ذلك. أ

بيد أن أكثر الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء إما تحقيق فترة دون أخرى، وإما تمزيق هذا العالم الإبداعي (الوحدة الفنية)، والسقوط في فلك الاكتفاء بنتاج محفوظ في هذه الفترة أو تلك، وكأن الكاتب الكبير أدى دوره في فترة زمنية أخرى.

وهو ما سعينا للخلاص منه.

• •

لقد كان الهدف الأول هنا دراسة إنتاج نجيب محضوظ في تزامنه .Syn. في الماد كان الهدف الأول هنا دراسة إنتاج نجيب محضوفة الدائبة، والسعى لفهم (الإحالة) إلى الرموز العامة التي تحكم هذا العالم الروائي الكبير.

ومن هنا، تعددت الأسللة وتحددت الإجابات طيلة فصول عديدة؛ حول موقف نجيب محفوظ من ثورة يوثيو صعوداً إلى رواياته المتواثية؛ أولاد حارتنا/ اللص والكلاب/ السمان والخريف/ الشحاذ/ ثرثرة فوق النيل/ ميرامار/ ملحمة الحرافيش/ لبالى ألف ليلة/ الباقى من الزمن ساعة / قشتمر، إلى غير ذلك حتى آخر كتابات الروائي الكبير لما فيها من قضايا مهمة، وصولاً إلى أهم وجوه الكاتب الكبير، ونقصد به الوجه الصوفي الإيجابي الذي لم يخل عمل واحد منه، ومد العلاقة بين الصوفي والثوري.

لقد كان موقف نجيب محفوظ من الثورة أهم المواقف التي لا تحتاج إلى أخذ ورد. فهذا الموقف لم يحسم حتى الآن.

وكان وعيه بالتصوف من أهم القضايا التي تستأهل تخصيص مساحة تطبيقية ونظرية شاسعة عنها. وما بين الثورة والتصوف يقف نجيب محفوظ: ناقباً لا منحاناً.

شامخا لا مخفضاً رأسه.

واعياً كأكثر ما يكون الوعى (المكن) النبيل.

. . .

بقيت عدة إشارات خاطفة:

سوف يكون واضحاً أننى استفدت في هذا الكتاب بالطرح المنهجي الذي قدمه لوسيان جولدمان حول (الوعي) في كتابه الصغير "Marxisme et sciences humaines".

كذلك، فإن النصوص التى اعتمدت عليها هنا لنجيب محفوظ صدرت، جميعا ، عدا أولاد حارتنا ، عن دار مصر للطباعة، وقد اكتفيت بالإشارة إليها في السياق مع ذكر أرقام الصفحات.

ولا يجب إغفال الإشارة إلى أن نجيب محفوظ؛ نفسه، كان أهم (المراجع الحمية) بالنسبة إلى، فقد استفدت كثيراً بلقاءاتى المتوالية معه لعدة سنوات، وسجلت اعترافاته خلال «محاضر نقاش» استمرت قبل حصوله على جائزة نوبل ١٩٨٨ . ويعدها حتى نشرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرب منتصف التسعينات.. فأضفت فصلاً واعدت النظر في هذه الطبعة.

وقد أثبت ذلك في نهاية الكتاب في شكل (شهادات).

فأرجو أن أكون وفقت في ذلك.

والحمد لله.

د.مصطفی عبدالغنی

القاهرة ٢٠٠٢

الفصسل الأول

نجيب محضوظ وثورة يوليو

03-10---

النقدلا العداء

من أن لآخر تعلو نفمة موقف نجيب محفوظ من الثورة..

ويمود البعض ليحدد هذا الموقف . وهو أقرب إلى الاتهام . في رؤية تجافى الواقع وتصل في سيه إلى درجة تصل إلي الايحاء بموقف المداء من جـمال عبدالناصر.

ورغم إن ذلك ليس جديدًا، إن هذا الموقف / الاتهام، لكثرة تردده، كاذ يتحول إلى (محاكمة) لنجيب محفوظ نفسه، وكاد يقف الأديب الكبير، كما فعل بفيره من زعماء مصر وقادتها، أمام محكمة أوزوريس في كتابه (امام المرش) عام ١٩٨٣.

ومع ذلك، فلا مناص من إعادة نصب هذه المحاكمة، أو إعادة حيثياتها..

بيد أنه إذا كان نجيب محفوظ مازال حيا يرزق. أطال الله في عمره ـ فإن حيثيات الاتهام هنا ستكون مرهونة بموقف الكاتب الكبير لأكثر من خمسين عاما، وبوجه خاص في الحقبة الأخيرة، وحقبة عبدالناصر بوجه أخص..

ولعل من الأوفق أن نسمى (المحاكمة) كما أزاد هو أن يسجل، في عنوانه؛ التالى، في كتابه (أمام العرش): حوارًا معه أو عنه.

وقد يكون سابقًا لأوانه هنا أن نعلن براءة نجيب محفوظ مما نسب إليه في موقفه من عبدالناصر ونظامه، غير أنه إذا كان الدفاع موقنا ببراءة المتهم (والا ما كان قد قبل هذه المهمة)، فإننا نعلن، بدايةً، أن موقف نجيب محفوظ يتمم بالوعى الشديد.

وهو وعى يحمل ـ فى الأساس ـ موقفا (نقديا) وليس عدائيا بأية حال. والساحة شاسعة دون شك سن النقد والعداء.

وهو ما نحاول الآن البرهنة عليه، لنصل ـ في موضع آخر ـ إلى اجتزاء النصوص ومحاولة استبطانها عبر رواية «قشتمر».

الإحالة إلى الماضي

والواقع أن موقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩٥٧ لابد أن يرتبط بالإحالة إلى الماضى، وبالتحديد، إلى موقفه من ثورة ١٩١٩ .

ولمل سوء النهم الذى يقترن بموقفه يعود إلى احتسابه على الفترة الليبرالية، فهو من مواليد عام ١٩١١، أى أنه شهد في سنواته الأولى أجدات ثورة ١٩١٩، وانتمى إلى وانتمى إلى (الطبقة المتوسطة) التي عولت عليها الثورة أساسًا، بل وانتمى إلى فقة (الأفندية) أى، إلى مثقفي الثورة، الذين لعبوا دورا جوهريا فيها، حتى أنه أطلق على ثورة ١٩١٩ ثورة (الأفندية)، أضف إلى التأثير الأدبى والفكرى، فقد رد كثيرا أن مرحلة اليقظة في هذه الفترة الليبرالية جاءت بالنسبة إليه على أيدى أساتذة التنوير طه حسين والمقاد وسالامة موسى والمازني وهيكل وبعد فترة أسهم فيها كل من محمود تيمور وتوفيق الحكيم ويعيى حقى إذ سمى فترة التأثير بأنها (مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية.،) (فؤاد دوارة، عشرة أدباء، الهلال ٧ / ١٩٦٥ م١٩٠٠).

والمعروف أنه سجل لنيل درجة الماجستير مع أحد أقطاب المرحلة الليبرالية وهو الشيخ مصطفى عبدالرازق.

وقد تطورت سنوات النشأة والتطور إلى إيثار حزب (الوفد المصرى) والإيمان به وبزعيمه وبفكره، حتى إن حرصه الشديد على قيمتى التحرر الوطنى والهوية المصرية جاء من هذا التأثر. وقد تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر في الأريمينات من ارتباطه بيسار حزب الوقد - الطليعة الوفدية - مع محمد مندور وعزيز فهمي وغيرهما من مثقفي هذه الفترة.

ممنى هذا كله، أن نجيب محفوظ كان . ومازال . ابنا بارا لهذه الفترة من تاريخ مصر . الليبرالية . مدافعا عن أحلامها منافحا عن تطورها . .

ويجب الإسراع بالقول هنا أيضا إن هذا الموقف لم يحل دون محاولة تفهم ثورة ١٩٥٢، ومحاولة الاقتراب المرهون (بالوعى) النقدى وليس أسير (الدوجما) الليبرالية القديمة بأية حال.

وكان من الطبيعى أن يسفر الوعى (=النقدى) عن (خطاب) محفوظى حاول خلاله الكاتب الكبير أن يحافظ فيه على دور الكاتب الوطنى، فحرص دائما على أن يقف عند حدود هذا النقد، ولا يتخطأه بأية حال إلى منطقة (المداء).

وعبورا فوق تفسيرات كثيرة، سوف نحاول أن نبرهن على أن موقف نجيب محفوظ كان موقفا نقديا من ثورة ١٩٥٧ وزعيمها جمال عبدالناصر.

ولعل ما يؤيد ذلك أن محضوظ لم يرفض ثورة ١٩٥٢ صراحة، أو . حتى . مواربة، وأن نقده الرمزى لها في الستينات والرامي في السبعينات، إنما كان يأخذ شكل النقد من داخل التجرية وليس (ضدها) قط، وإلا، فمن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحد من أعمائه بهاجم فيه الإصلاح الزراعي على سبيل المثال؟

ومن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحدآخر، يهاجم فيه القرارات الاشتراكية أو مكاسب العمال والفلاحين تحديدا؟

أو يهاجم رؤى المدالة الاجتماعية وتطبيقاتها التي جاءت بها ثورة ١٩٥٢؟

وربما كان المسئول كذلك عن الفهم الخاطئ لنجيب معفوظ أنه لم يكف عن الهجوم على سلبيات ثورة ١٩٥٢ منذ أول أعماله في نهاية الخمسينات ـ أولاد حاربتا ـ وحتى أحدث أعماله قاطية ـ قشتمر ـ في نهاية الثمانينات.

وهو يعنى أنه لم يرفض إجراءات عبدالناصر الإيجابية وإن تصدى بالنقد (الواعى) لسلبياته.

وهذا مرة أخرى يمنى الوعى «التقدى» وليس «العداء» بأية حال.

البحث عن الطريق

وكما أسلفنا، فإن هذا الموقف النقدى لمحفوظ من ثورة ٥٧ كان متسقا مع موقفه السابق عليها، فبينما يمكن أن نعشر على انعكاس فكر الكاتب الكبير من ثورة ١٩ فى الثلاثية وحكايات حارتنا بعد ذلك، كذلك، نعثر على انعكاس فكره من ثورة ٢٥ بدءا من نهاية الخمسينات حتى الآن.

وهذا يوحى بإشارة هامة..

فكما رأينا فى أعماله الأولى من الاحتفاء بالديموقراطية والإيثار للقومية المسرية، وهى من إنجازات ثورة ١٩، كذلك فإن أعماله فى الفترة الناصرية كانت تعبر عن افتقاد مثل هذه القيم أو اختفائها، أضف إلى ذلك، ما تورط فيه جمال عبدالناصر (وهى وجهة نظر محفوظية قابلة للنقاش) فى المفامرات الخارجية فى وقت عانت فيه البلاد قوى «رجعية» كثيرة حاولت أن تتال من الوطن المصرى.

معنى ذلك أنه كان مدركا تمام الإدراك أن تغييب الديموقراطية وتوارى الهوية المصرية بفعل الحروب الخارجية أو القومية العربية إنما كان لحساب تحقيق المدالة الاجتماعية وإحياء فكرة القومية العربية، وقبل هذا كان مدركا ـ وناقدا بشدة ـ ما اسماه (مفامرات) عبدالناصر خارج مصر، وعلى سبيل المثال، أن ذلك دفعه ليصرح كثيرا في السنوات الأخيرة بأن هذا يبددالقوة بدلا من تركيز القوة داخل «البيت» وكان أجدى تصليح البيت وتقويته قبل أن ننطلق إلى الخارج، وهو ما أعلنه ـ صراحة ـ في أسبوع حصوله على جائزة نوبل على صفحات مجلة ما أعلنه . صراحة ـ

وقد عبر عن ذلك الموقف - فنيا - طيلة مسيرته الإبداعية إما بالرمز أو التلميح أو التصريح - وحين نتوقف عند رمز (الفتوة) - أكثر الرموز إيثارا عنده . سوف ندرك أنه تلمس في هذا الرمز (الفتوة) صورة الحاكم، وهو ما نجده مثلاً في (أولاد حارتنا).

إن إعادة إنتاج الثلالة الفنية في هذه الرواية سوف تضع أيدينا على تفسير مؤداه، أن «الفتوة» هو الحاكم بشكل صريح، وهو تصور للحاكم السياسي والحياة المصرية في الفترة الناصرية، بل إن قصص نجيب محفوظ القصيرة كانت تزخر بهؤلاء الفتوات الذين يسعون للسيطرة على كل شيء بالقوة والجبروت حتى إن لفظة (الفتوة) كانت، تعنى، لديه، لفظة (الديكاتور).

الأكثر من هذا أن نجيب محفوظ استبدل بالفتوة (الضابط) صراحة حين تحول الثاثر . بعد ثورة 1907 . إلى فتوة، وتحول الفتوة إلى (ديكتاتور)، ولعل أهم قصصه في هذا الصدد قصة بعنوان (الخوف) . نشرت بالأهرام ٢٢ . ٢٠ . ٢٣ وقصة دسائق القطار» أهرام ٢٥ / ٩ / ١٩٦٤ وقصة (روبابيكيا) في أهزام ١٨ / ٩ / ١٩٧٠ ، تظل أبرز قصصه الواعية في هذا الصدد وأدعاها للنظر، فإن نقده لمبدالناصر اتسم بالوضوح وتوسد غلالة من الرمز بدءا من الستينات.

ومن هذا فإن رواياته يمكن أن تسمى جميعها في هذه الفترة من عقد السنينيات روايات البحث عن الطريق وهي:

. اللص والكلاب ١٩٦١ .

. السمان والخريف ١٩٦٢ .

، الطريق ١٩٦٤ ،

الشعاذ ١٩٦٦ .

ثرثرة فوق النيل ١٩٦٧ .

فقى هذه الروايات كان ثمة بحث دائب عن الطريق، ليس الطريق الميتافيزيقى فقط (ومحفوظ لم يخف هذا)، وإنما . وريما قبل ذلك . البحث عن الطريق المفتقدة للثورة، وكان قد بدأ البحث عن هذه الطريق فعليا منذ رائعته (أولاد حارتنا) في نهاية الخمسينات.

لا نخطئ في هذه الروايات قط الهجوم على الاتحاد الاشتراكي ونقده نقداً صريحًا، وعاريًا من أي تلميح، كذلك، فإن رصد مواقف المثقفين وإدانتهم لاتخلو منه رواية في هذه الفترة، كما أن شجب الإجراءات الدموية العنيضة ضد اليساريين لم تكن لتحتاج إلى برهان خارج النص وداخله.

ويمكن رصد موقف نجيب محفوظ النقدى إبان هزيمة ١٩٦٧ مباشرة، فبعد أن حدر طويلا من هذه السياسة التى أودت بنا إلى الهزيمة، ووقعت بالفعل، فإنه تلمس، للتمبير عن الواقع الحزين حينتُذ . بعد الهزيمة ـ كثيرًا من الأشكال الفنية المحاربة الخالصة وإن تسمت بأسماء أخرى.

فهو أول من استخدم هذا «العبث» الصارخ، وهو أول من استخدم هذه الصور «الكاهكاوية» القاتمة ولما يرحل عبدالناصر بعد،

وهو أول من عبر عن هذا كله فى قصصه التى دفع إليها دفاعا للتعبير عن اللحظة القاسية فنشرها فرادى بالأهرام قبل أن ينشرها فى مجموعتى (تحت المظلة) و (خمارة القط الأسود) بعد ذلك.

كما نستطيع أن نعثر على إرهاصات تسجيلية ووثائقية لهذه الفترة هي أعمال أخرى طيلة السبمينات من أمثال (حكاية بلا بداية أو نهاية) و(الرايا).. إلى غير ذلك..

ومن الملاحظ هنا أن محفوظ لم يتناول (بالنقد) فترة عبدالناصر وحده طيلة السبعينات، رغم أن أفكاره كانت متسقة في بداية هذا العقد مع السادات وسياسته، ذلك لأن عصر (الكرنك) كان قد انقضى تماما مع وضوح سياسة السادات السلبية باتجاهه نحو القوى الليبرالية، وتحويل الطاقة والمقدرات المصرية إلى المجلة الرأسمالية سياسيًا واقتصاديا، عقب إجهاض نتائج حرب ١٩٧٧.

ولزيد من توضيح موقف محفوظ من المصور الثلاثة التي عاشها: العصر الليبرالي والعصر الناصري والعصر المساداتي، لابد أن نقف وقفة خاطفة لنتعرف على ذلك من خلال مسيرته الفنية.

بين الزعماء الثلاثة

ريما كانت الثلاثية أهم أعماله قاطبة قبل ثورة ١٩٥٧ إذ رصد خلالها الواقع المسرى بين ثورة ١٩١٩ وحتى نهاية الحرب المالمية الثانية، غير أن رواية (قصر الموق) الجزء الثانى من الثلاثية تصور أكثر من غيرها هذا الواقع، ويوجه أخص سمد زغلول، فقد أبدى محفوظ كثيرًا من الحزن والألم الهائلين حين بلغه وهاة سمد زغلول وهو ما يصور ارتباطه الوثيق بهذه الثورة وانجازاتها.

واذكر أننى ما من مرة التقيت به، واقترب الحديث من منطقة رحيل سعد، حتى فوجئت بأن نجيب محفوظ يعترف لى في كثير من الشجن واللوعة بأن

«حزنى على موت سعد زغلول زاد بكثير على حزنى لموت والدى»

وقد اعترف لى كذلك، بأنه بكى يومها على سعد بكاء حارا لم يعرفه طيلة -

أما فى كتابه (الباقى من الزمن ساعة) الذى كتبه بعد رحيل عبد الناصر بسنوات (صدر عام ١٩٨٢)، فإنه يلاحظ فيه، أنه وإن نقد الفترة الناصرية وأدان كثيرا من مظاهرها، فإنه كان متعاطفاً كثيرًا مع الناصريين، بل لم يتخذ موقفا «عدائيًا» قط من أولئك الناصريين؛ ففكرهم كان شديد الوضوح، عبر عن نفسه وخلال أجياله تعبيرا صريحا، ويمكن أن نجازف بالقول هنا إنه أظهر الناصريين بصورة تصل إلى حد الإشراق الشديد.

أما موقفه من السادات بعد ذلك وأشاءه، فإنه يبدو واضحا شديد الوضوح في هذه الرواية (الباقي من الزمن ساعة) غير أنه يبدو أكثر وضوحا في رواية أخرى هي رواية (يوم قتل الزعيم)، حيث رسم - روائيا - جوا مفعما بالفساد والمرب والشقق المفروشة والغلاء والهجرة وضياع الشباب والنصر الذي يتكشف بعد سلام (كامب ديفيد) ويتحول إلى تسليم .. وما إلى ذلك من سلبيات عصر السادات الذي أودي في النهاية به .

معنى ذلك، أن محفوظ وإن بدا ابنا بارًا لسعد زغلول وثورته، فإنه بدا ناقدًا واعيًا لعبدالناصر ونظامه، مؤيدًا، فناقدًا، لأنور السادات ومؤسساته.

غير أنه إذا كانت المسيرة / الإبداعية تمثل موقفا (لا واعيا) لفكر الكاتب، فإن كتابات محفوظ ونثره المباشر تخلف لنا مساحة واعية شاسعة لتحديد هذا الموقف تحديدا نظاميا ظاهرا.

وهذا التحديد الأخير . الواعى . يمكن أن نجده يتوزع في أحاديثه الكثيرة التي أدلى بها في السنوات الأخيرة، وفي أفكاره المتوالية المنتظمة في باب (وجهة نظر) التي تنشر بالأهرام صبيحة كل خميس وكذلك في بعض كتبه، لعل من أهمها، على الإطلاق، كتابه الملحوظ (أمام المرش) الذي اختار له عنوانا ثانيا هو (حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات) ونشر خريف 1947 .

وقد حرص معفوظ على أن يولى جمال عبدالناصر . من بين أهم رجال مصر . حيزا كبيرا في حوارته التي اتخذت شكل (محكمة).

محاكمة جمال عبدلتاصر

 المحكمة كانت تعقد في قاعة العدل ويجلس في صدرها أوزوريس في عرشه الذهبي، وإلى يمينه إيزيس على عرشها، وإلى يساره حورس على عرشه، بينما يتربع قريبا منه كاتب الآلهة.

والمحكمة التى تمقد كما تخيلها الفراعنة فى أوراق البردى حولها محفوظ، خلال شكل فنى فى شكل (حوار) لإبداء الرأى الذاتى فى هؤلاء الزعماء.

وما يهمنا في هذه (المحاكمة) هو موقف نجيب محفوظ من جمال عبدالناصر بوجه خاص لثلا تختلط الرؤى ويتعذر تحديد الموقف الصحيح.

إن نجيب محفوظ - هنا - وهو وفدى سابق، يحرص على أن يتبوأ جمال عبدالناصر مكانة عالية أمام العرش، وحين يدعوه أوزوريس للكلام يقول (ونتعذر عن نقل العبارة الطويلة التي قالها محفوظ على لسان عبدالناصر الأهميتها):

(. إنتمى إلى قرية بني مر من أعمال أسيوط، ونشأت في أسرة فقيرة من أبناء الشعب فكابدت مرارة العيش وشظفه، وتخرجت في الكلية الحربية عام ١٩٣٨، واشتركت في حرب فلسطين، وصوصرت مع من صوصر في الفالوجا، وقد هالتني الهزيمة، وهالتني أكثر جذورها المتدة في أعماق الوطن، وكنان فحرًا لي أن أنقل الممركة إلى الداخل حيث بكمن أعداء البلاد الحقيقيون، وأنشأت في حذر وسرية تنظيما للضياط الأحرار ، ورصيت الأحياث انتظارا للحظة الناسية للانقضاض على النظام القائم، وقد حققت هدفي في ٢٣ يوليو، ثم تتابعت إنجازات الثورة مثل إلغاء النظام الملكي واستكمال استقلال البلاد بالجلاء التام، والقضاء على الاقطاع بإصدار قانون الإصلاح الزراعي، وتمصير الاقتصاد، والتخطيط لإصلاح شامل في الزراعة والصناعة سيتهدف خير الشعب وتذويب الفوارق الطبقية، وبنينا السد المالي وأنشأنا القطاع المام متجهين نحو طريق الاشتراكية، وكونا جيشا حديثا قوياء ونشرنا الدعوة للوحدة العربية، وساندنا كل ثورة عربية أو أفريقية، وأممنا قناة السويس فكنا منارة وقدوة للعالم الثالث كله في نضاله ضد الاستعمار الخارجي والاستقلال الداخلي، وحظى الشعب الكادح في عهدى بمزة وقوة لم يمرفها من قبل، ولأول مرة يشق طريقه إلى المجالس التشريعية والجامعات ويشعر بأن الأرض أرضه والوطن وطنه، وقد تريصت بي قوى الاستممار حتى أنزلت بي هزيمة منكرة في ٥ يونيو ١٩٦٧ فـزلزلت العمل العظيم من جذوره وقضت عليه بما يشيه الموت قبل موافاة الأجل بثلاثة أعوام، وقد عشت مصريا عربيا مخلصا ومت مصرياً عربيا شهيدا) ـ ص ١٩٢ ـ

ويتدخل في الحوار (= المحاكمة) عديد من رجالات مصر كمينا وخوفو وأمسوته وزير الملك زوسر وغيرهم حتى جاء دور سعد زغلول ومصطفى التحاس ليصبا الاتهامات على جمال عبدالناصر، إذ قال سعد زغلول ضمن ما قال موجها حديثه لعبدالناصر:

(... جاءت ثورتك فتخلصت من الأصداء وأتممت رسالة الثورتين السابقتين، وبالرغم من أنها بدأت كانقلاب عسكرى إلا أن الشعب باركها ومنحها تأييده، وكان بوسمك أن تجعل من الشعب قاعدتها وأن تقيم حكما ديموقراطيا رشيدا، ولكن اندفاعك المضلل في الطريق الاستبدادي هو المسئول عن جميع ما حل بحكمك من سلبيات ونكبات). 191.

وأضاف مصطفى النحاس:

(أغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر أنك كنت أمانا للفقراء، ولكنك كنت وبالا على أهل الرأى والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة، انهلت عليهم اعتقالا وسجنا وشقا وقتلا، و.. وأفسد الاستبداد عليك أجمل قراراتك، انظر كيف فسد التعليم، وتفسخ القطاع العام، وكيف قادك التحدى للقوى العالمية إلى الهزآئم المخجلة والخسائر الفادحة) ـ 197.

وإذن، تتلخص اتهامات رجال المصر الليبرالى. ونجيب محفوظ أحد مثقفيه المتنورين. في عدة سلبيات يمكن أن نعثر عليها في أعماله الإبداعية كلها خلال مسيرته الفنية، وهي تتلخص في هذه النقاط (= الاتهامات) لمبد الناصر فهو:

- ١ . أهمل الديموقراطية
- ٢ . أغفل حقوق الإنسان
- ٣ ـ أهان المثقفين وهزمهم
- ٤ أفسد التعليم والقطاع العام

والذى يقلب هذه الأمور قليلا يكتشف أنها سلبيات تواجه الوجه الآخر لإيجابيات العهد السابق، فسعد زغلول كان . على الأقل في نظر ممثليه . حريصا على قيمه الديموقراطية (وإن كان ذلك مشكوكا فيه)، كما أن عصره لم يغفل حقوق الإنسان أو أهان المثقفين أو أفسد التعليم .. إلغ (وإن كان ذلك أيضا في حاجة لمراجعة).

على أن التعليم يمكن أن يهب لنا قناعة أخرى، هى أن الحياة الديموقراطية ازدهرت فى عديد من فتراتها قبل الثورة فى وقت أغفلت فيه القضية الاجتماعية إلى درجة كبيرة، وفى المقابل، يمكن أن يقال، إن الحياة الديموقراطية اختفت أو كادت فى الفترة الناصرية فى وقت ازدهرت فيه قيمة العدالة الاجتماعية إلى درجة كبيرة.

ومع ذلك، فإن جمال عبدالناصر ترك ليدلى برأيه، وهو رأى يأتى على لسان محفوظ أكثر منه على لسان عبدالناصر أو تعبير عن فكره، يقول عبدالناصر:

(لقد نقلت وطنى من حال إلى حال كما نقلت العرب وسائر الأمم المغلوية على أمرها، وسوف تعالج السلبيات حتى تزول وينساها الزمن ويبقى ما ينفع الناس، وعند ذاك يقر الناس بعظمتى الحقيقية). ١٩٧ .

وخلاصة ذلك كله أن نجيب محفوظ فى دفاعه أو اتهامه (أمام العرش) كان صاحب وعى نقدى خلاق، فهو وإن أشار إلى السلبيات، فإنه لم يخف الإيجابيات، وهو وإن اتهم عبدالناصر (بالديكتاتورية والمفامرات الخارجية) وهما أكثر اتهامين أولاهما أهمية كبرى فى كل أعماله، فإنه لم ينس قط.

وأنى له أن ينسى، أن عبدالناصر حرر الإنسان المصرى من (الاستعمار والاستغمار والاستغمار

ولعله لا يخلو من معنى هنا أن أوزوريس قال لعبدالناصر فى نهاية هذه (المحاكمة) تلك العبارة الأخيرة بعد الإشارة إلى الإيجابيات والسلبيات بالحرف الواحد: . (... بالنسب قلانك أول من يجلس على عرش البلاد من أبنائها، وأول من يخص الكادحين برعايته فإننا نسمح لك بالجلوس بين الخالدين لحين انتهاء المحاكمة). ـ ١٩٨٠ .

(٢) الحياد الروائي

زاد سوء فهم موقف نجيب محفوظ، بعد حصوله على جائزة نويل.

وهذا الفهم تمثل فى اتهامات عديدة، كان أغلبها يسمى للتدليل على هذا الموقف من داخل رواياته، إما باجتزاء نصوص من سياقها، أو بفصل عديد من الشخصيات فى إطار عام فى محاولة للنيل من (وجهة النظر) الموجدة للروائى الكبير.

ورغم أن موقف نجيب محفوظ لم يكن ليزيد عن النقد الواعى لما كان يحدث حوله، فإن من تصدى لاتهامه، راح يلصق به تهمة العداء السياسي الساهر، ويستدل بالعبارات والنصوص المتحولة من سياقها ومحاولة استنطاقها.

وقد زادت هذه الاتهامات في الفترة الأخيرة، من حياته، واتسعت دائرة الحوار فيها بين مؤيد ومهاجم، وقد استخدم جميعا وقودا للممركة هذه الشخصيات الروائية من حيث علاقتها بصاحبها، حتى إن أحد المدافعين عن نجيب محفوظ راح يسأل مستنكرا:

(هل المؤلف في صياغته لأنماط مختلفة من الشخصيات التى ابتدعها، يعبر بالضرورة عن أفكاره الخاصة، بحيث لا ينطق هذه الشخصيات بالأقوال التي يمتبرها معبرًا عن آرائه)

وعلى هذا النحو، طرح النقاش الطويل قضية من قضايا النقد الفكرى العربى قاطبة، وهى قضية (الحياد الروائي)، التي راحت تعبر عن نفسها طيلة أسابيع على هذا النحو:

- . هل الروائي في العمل الأدبي هو المستول، الأول عن أهكاره؟
- وهل العلاقة بين المؤلف وشخصياته تبيح لإحدى هذه الشخصيات أن تخرج عن الإطار العام للعمل الفنى الذى حدده الروائى بحيث تكسر (بوليفونية) - تعدد أصوات - هذا العمل؟
 - . وبناء على ذلك : ما معنى الحياد الروائي؟

هل هو أن يكون الروائى مع (كل) شخصياته أم مع بعضها حين يعبر أى منها عن توجه بعينه؟

ِ - وهل ثمة علاقة بين الحياد الروائى والسيرة الذاتية للراوى في إطار التمبير الذاتي؟

والواقع، فإن تبسيطًا للقضية أن نتحدث عن جانب دون جانب آخر في هذا الأمر، ذلك، لأن الحياد الروائي للكاتب يظل دائما هو البنية الظاهرة في جبل الثاج المائم في أي عمل، أما الجزء الأكبر، المختفى تحت السطح، وهو ما يطلق عليه البنية العميقة Structure Pwfound في تفسير هذا الحياد الروائي فتيا، فإنه يكون كافيا للتعبير عن هذه القضية والتعرف على ملابساتها.

وإذن، يكون علينا هنا أن نقترب من مستويين للفهم:

- البنية الخارجية.
- . البنية الداخلية.

ففى البنية السطحية تتحدد الأصوات ونتناثر

وفى البنية المميقة تتمدد الأصوات لتتمدد، في نهاية الأمر، عند ضوء واحد، هو، صوت الراوي دووجهة نظره، وإذا كان ذلك ينطبق على الأعمال السابقة لحفوظ، فهو ينطبق، بالضرورة، على أحدث أعماله وأشهرها: رواية (قشتمر).

طننتقل إلى بعض هذه الأعمال، السابقة، من حيث الملاقة بين الرواى والشخصيات قبل أن نصل إلى رواية (قشتمر) آخر هذه الأعمال، على اعتبار، أنها (نموذج) ملحوظ كثر اللجوء إليه من قبل من اتهم نجيب محفوظ في الفترة الأخيرة لنرى من خلالها طبيعة هذه العلاقة بين الراوى والشخصيات..

أو لرصد طبيعة هذا الحياد الروائي..

٢ ـ الحياد ؛ قبل قشتمر

تباينت درجات الحياد الروائي في المرحلة الأولى من حياته ففي روايات: عبث الأقدار/ رادوبيس/ كفاح طيبة (١٩٣٩/ ١٩٤٤) كان صوت الراوى يعلو، يصنع الأحداث، ويعلق عليها بشكل مباشر مما لا يدع مجالا لشك بتأكيد الحيادية.

وهو ما نلحظه . بشكل ما . فى، الروايات الاجتماعية لهذه الفترة : القاهرة الجديدة/ خان الخليلي/ زقاق المدق/ السراب/ بداية ونهاية (١٩٤٦/ ١٩٤٩).

غير أنه يلاحظ، في المرحلة التالية، مرحلة الثلاثية (١٩٥٢/ ١٩٥٢) براعة إكثر في الاحتفاظ بالحياد الرواثي، إذ خفض صوت الرواثي قليلا، وراح يستبدل بالصوت العالى روح النص الذي يشع في كل مشهد من المشاهد، وقد أضاف إلى ذلك في الجزء الثالث من الثلاثية . قصر الشوق خاصة . البراعة في رسم الشخصيات وتوظيفها في إطار فني واحد، وأضاف إلى ذلك كله تقمصه لشخصية كمال حتى ليمكن القول إن كمال جاوز النمط المعروف في النقد الماصر (حامل الأفكار) إلى نمط أكثر قريا من السيرة الذاتية وهو، نمط (صاحب الأفكار).

هى المرحلة الأخرى بدا نابها من هذا الواقع مؤثرا هيه صانعا (أنظومة) هنية متطورة. وهذا يفسر كيف أن الراوى في المرحلة الأولى وقع في عدة أخطاء تلاشاها في الأعمال التالية، وعلى سبيل المثال، فهو في (عبث الأقدار) يسقط في كثرة التفاصيل دون أن يلقى ذلك في مصب الرؤية القنية، وهو ما يحدث بشكل ما بعد (عبث الأقدار) في كل من (رادوبيس) و (كفاح طيبة)، فنعن أمام بطء في الحركة لابيرره حرص على الحيدة الروائية، ونعن أمام خطأ التطرف في تقديم الشخصيات المتنافرة التي تبتعد عن الانسجام مع روح العمل، ذلك أن الشخصيات المصرية شخصيات طيبة شجاعة بينما الشخصيات المعادية شريرة، متهاوية، وهو ما انعكس بشكل كبير على الأسلوب سواء البلاغة الشكلية أو الألفاظ الثقيلة غير الموحية.

أما في مرحلة (الثلاثية) فقد استخدم ما من شأنه الحفاظ على الحياد العلمي بشكل أكثر تطورا من أجل تأكيد ما يردده.

لقد كان نتاج خبرة الراوى التى زادت آتية من أنه استخدم أساليب فنية متعددة استخداما ذكيا لإبراز عناصر وأبعاد الصراع بين القديم والجديد، ومن أهم هذه الأساليب: الحوار والمونولوج والسرد والتقرير.

لقد استخدم تقنية بارعة لإحداث تفاعل، طبيعى، منطقى، بين الشخصيات والأحداث، ولم يغفل عوامل أخرى كثيرة مثل تداخل الأزمنة وتداعى الذاكرة وتطور الواقع الاجتماعى والسياسى مع السعى للتأثير في الشخصيات من بداية الثلاثية حتى نهايتها.

ويلاحظ أنه مع خفوت صوته المباشر راح يعبر عن هذا الصوت داخل العمل بتلمس دوجهات نظر شخصيات بعينها ترى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن، وبالشكل الذى يعرص على تأكيده.

ومن المسلم به أن براعته تبدت في أن تلك الشخصيات كانت تهضى في «تعدد» منسجم انسجاما خالصا، ونفس هذه البراعة هي التي أدت إلى «امتتاع الراوى عن إصدار الأحكام المامة المنفصلة عن منظور الشخصيات والأيديولوجية، تلك الأحكام التي تشبه الحكم وجوامع الكلم، ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص. إذا انسلخت عنه . وتختلف الثلاثية في ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية، «سيزا قاسم، بناء الرواية، هيئة الكتاب ١٩٨٤ ص ١٩٦٦.

وهو ما يدهمنا التوقف من آن لآخر عند شخصية (كمال) قبل أن نشير إلى بقية الشخصيات.

إن اهتمام نجيب محفوظ، بكمال ـ من بين الشخصيات الرئيسية في العمل ـ
يبدو مركزا، وقد تكون بعض الشخصيات الأخرى (الرئيسية أو الفرعية) مكملة
للخط الرئيسى لشخصية كمال، وهو ما يبدو في علاقات كمال مع أبيه، مما
يحدد مناطق الظل التي تأثر فيها بوالده، وعلاقاته بأخواته البنات مما يؤكد
سذاجته وطيبته، وحتى علاقاته بأخيه فهمى مما يؤكد موقفه الذي ينم عن
طفولة غير عابرة.

وهذا كله يسهم في تشكيل الشخصية ويعمق دلالاتها.

ويضاف إلى ذلك كله ـ للتدليل على الحياد الروائى فى الثلاثية ـ أن صاحبها لم يتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات سواء الإيجابية منها أو السلبية ـ فى بناء عالم موحد الروح أو عالم متطور فى اتجاه حتمى يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها فى ظل قيمتها الخاصة، فهو لم يماقب الشرير أو يجازى المخطىء، وما إلى ذلك.

وهذا يمكن أن يقال فى أكثر من مستوى للتحليل النفسى بحيث يمكن القول باطمئنان إن مسحفوظ وفق إلى درجة كبيرة فى توظيف الحياد الروائى واستخدامه استخداما بارعا.

وهو ما يفيد هي النهاية من توظيف (الراوي) - العارف بكل شيء - توظيفا فنها .

ومن هنا، يمكن القول إن المرحلة التى تنتهى بانتهاء الثلاثية (عام ١٩٥٧). وهو تاريخ كتابة «السكرية» ـ يكون محفوظ فيها قد التزم الخط الكلاسيكى فاستماد به كل منجزات الرواية الفربية بما فيها من توظيف (الراوى) توظيفا جيدا، وهو ما سيبدو أكثر وضوحا في أعماله التائية.

إننا في رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ أمام تطور مرحلة جديدة، راح خلالها يحطم كل الأساليب الكلاميكية في مقابل أساليب أخرى، مفايرة، بما فيها من حرص واضح على خاصية (الحياد الروائي)، وهي خاصية استخدمها محفوظ استخداما لا يجب إغفاله.

لقد تحدد (الحياد الروائي) هنا ببواعث كثيرة وطورته أحداث كثيرة أخرى.

لم يكن العصر فقط هو المسئول عن ذلك الحياد وتعميق رموزه في إطار فني، وإنما كان الدافع الذاتي عند محفوظ هذه المرة، هو الذي دفع به، أكثر، إلى آهاق أخرى.

الراوى في (أولاد حارثنا) يظهر جليا منذ البداية.

إن نجيب محفوظ (= الراوى) يقول بصراحة في افتتاحية الرواية :

(. هذه حكاية حارتنا)

ويمضى في توظيف هذا الحياد، المراوغ، حين يقول بعد قليل:

(. إن أحد الشخصيات قال لى : إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا)

والراوى لا يكتب بضمير (المتكلم = الأنا) في صراحة، وإن كان لا ينكر ذلك، وإنما يتنافر ضمير الراوى - المعترف / العارف - في ثنايا الرواية كلها بشكل غير مباشر.

ورغم هذا، فإن الراوى يظل مسيطرًا، لا يني، طيلة النص.

وننتقل من (أولاد حاربتا) إلى روايات الستينات والسيعينات لنرى أن الراوى بدا أكثر وضوحا مما قبل.

وهو فى هذا كله لا ينكر ذلك، وإذا فعله، فمن باب الحفاظ على هذا (الحياد الروائي) الذى لا يكون حيادا قطا، وإنما هو إصرار على عدم الحياد فى كل المواقف.

وهذا يصل بنا إلى عدة قناعات أخرى قبل أن نصل إلى روايته الأخيرة (قشتمر).

إن نجيب محفوظ في المرحلة التي تصبق هذه الرواية يزيد من استخدام ضمير المتكلم بشكل مباشر، وهو استخدام يعنى على المستوى الذاتي ضمير (أنا)، بينما يتجرد من الذاتية ليقترب أكثر من المستوى العام (نحن)، وإن كان لا يوجد فارق يذكر بين الخاص والعام.

وقبل أن نترك (أولاد حارتنا) لابد أن نضرب مشلا سريما لندلل به على تداخل الضمائر بشكل موح، وغير عابر؛ إنه حين يقول في (الافتتاحية) خلال السرد (أنا) (٥) لا يلبث أن يعود في اللوحة الأولى مباشرة ليقول (كان مكان حارتنا خلاء) (١١)، ومن ثم، يتحول الضمير العام إلى الضمير الخاص، وبالعكس، وفي الحالين، فإن الصيفة الأساسية هنا لا تخرج عن ضمير الراوى ولا تنتد عنه قط.

وهو ما نجده بشكل ملحوظ مع تغيير مواقع الراوى بين الضمير المباشر والضمير غير المباشر وتعدد الدلالات.

وهذا يبدو أكثر وضوحا . فى روايات الستينات خاصة حين نجد تطابقا مذهلا بين شخصية نجيب محفوظ وشخصية وجدى عامر فى (ميرامار)، فيؤكد من خلالها (وجهة النظر) التى يريدها، وهو ما تجده بشكل متفاير لكنه، أكيد، فى شخصية سميد مهران فى (اللص والكلاب)، وهو ما يبدو فى استخدام الضميرين (أنا/ أنت) لدى شخصية واحدة.

إن الراوى في النص الأول - ميرامار - يستخدم أسلوب «الوعى المنتقى» إذا جاز لنا استخدام هذا التمبير، وذلك في رصد حركة الشخصيات الأربع، غير أننا لن نخطئ قط في تصور فكر (الراوي)، وهو نفس الفكر المتد عمقًا بعيدًا ممثلاً في شخصية عامر وجدى، فإذا بنا مرة أمام رؤية الراوى ومرة أخرى أمام رؤية (الشخصية الأولى)، ثانيا، وإذا بنا في مرة ثالثة أمام رؤية الاثنين - الراوى

والشخصية . حين يمتزجان ليصنعا ممًّا هذا (الحياد) الذى يشير إلى توجه معدد.

أما في النص الثانى ـ اللص والكلاب ـ فنحن أمام استخدام الراوى وسميد مهران كذلك ـ كسابقيه ـ ينقلان لنا هذا (الخطاب) الرواثى المحدد، وهو ما يؤكده استخدام الراوى لأكثر من صيفة ينشأ عنها ذلك التداخل بين الضمائر (أنا/ أنت/ نحن) عندما نستخدم كل تلك الصيغ لتأكيد ذلك الحياد الروائى المزعوم.

وهذا يعنى بدهية معروفة فى الرواية المحفوظية خاصة، فضمائر المرد عنده تعنى ضمائر المجمع ولكن بدلالة خاصة، بل إن ضمائر الجمع - فى الأصل - تعود إلى ضمائر المفرد المفرد المفرد المفرد المفرد المفرد عن نعود بها إلى ما يقبع فى اللاوعى «أنا» و «أنتم» - . إلى غير ذلك مما لا يمنعه تبسيط القراءة.

ورغم أنه يصعب هنا أيراد الضمائر ودلالاتها في أعمال نجيب محفوظ، فإنه يمكن التوقف، بشكل أكثر تجريدا، عند عمل واحد، وهو رواية (قشتمر)، فهى الرواية الأكثر تركيزًا لدى نجيب محفوظ، وهى الرواية التي يستعيد خلالها بهجة أكثر من نصف قرن من الفن الرفيع، وهي، قبل هذا وذاك، أحدث أعماله.

٣.الحياد ، قشتمر

السيرة الذاتية هي عنصر مهم في العمل، إن لم تكن العنصر الأول فيه.

وهو عنصر يستخدم، ضمن ما يستخدم، (الحيلة الرواثية)، كنوع من الحذر وعدم السفور في الرأى المباشر، بهدف استشفاف الأحداث والمواقف.

وهذا العنصر، وإن بدا ذاتيا محضا، فهو يجاوز هذا الإطار إلى إطار عام، أى أن السيرة الروائية هنا ليست سيرة نجيب محفوظ (الراوى) وحده، وإنما هى سيرة ذاتية لمصر كلها.

السدرة: العام والخاص

وهذه السيرة وإن بدت ذاتية مكرسة للفردية، أو التفرد، فإننا نجد لها مثيلا في عديد من هذه الروايات التي يغلب عليها الصيغة الذاتية، ويسيطر على أصحابها تقنية الروائي العارف بكل شيء/ المعرف.

من هذه الروايات ما يعود إلى العصور القديمة والمصور الوسطى خاصة ومنها ما يعود إلى العصر الحديث.

(لنذكر سرفنتيس: دون كيشوت.. ثم يتحدد هذا الشكل أكثر في القرن التاسع عشر في ليوتولستوى: الحرب والسلام وجورج إليوت في: ميدل مارش، وستندال: الأحمر والأسود، وثاكرى: سوق القرود، وسنتدبرج: الطريق إلى دمشق، ولعل أقرب رواية ذاتية هنا نظل رواية ديكنز: Bleak House).

وسوف نمثر على ملامح هذه السيرة لنجيب محفوظ هى رواية «قشتمر» وهي عديد من الملاحظات الخاصة بالبناء الفني.

والرواية، باختصار، وهي أحدث روايات نجيب محفوظ... تقع أحداثها منذ بدايات هذا القرن خلال عدة شخصيات يقدمها الراوى، فيتحدد أمامنا خمس شخصيات، الراوى وأصحابه الأربعة : إسماعيل قدرى سليمان، صادق صفوان، حمادة يسرى الحلواني، طاهر عبيد الأرملاوي.

وهذه الشخصيات. الخمس . تتفاوت في الطبقات الاجتماعية التي ينتمون إليها، وأحلامهم ـ بالتبعية ـ لكنهم يتفقون، فيما بينهم في مقهي (قشتمر)..

إنه المكان الوحيد الذي يجمعهم.

ويجب الإسراع بالقول إنه لا يجب أن نعتقد أن الصوت الخامس هنا (ت الراوى)، هو، صوت عارض، فمن السهل أن نعرف أنه، هو، صاحب السيرة الذاتية، ويمكن أن يضاف إلى السيرة ـ في تعميقها ـ شخصية (إسماعيل) أقرب الشخصيات إلى قلب الراوى وآثرهم إليه (لقاء مع نجيب محفوظ في يضاف إلى ذلك أن تأثير الماضى هنا ينبىء عن التكريس لسيرة ذاتية، أما دلالة وجود الحاضر وثقله فهو ينبىء عن وعى بهذا الماضى/ السيرة وتعميق لها في مفهوم الحاضر خلال السرد والحوار والاسقاط الرمزي من آن لآخر..

فإذا كان الماضى يهب (السيرة) الخام، فإن المضارع هو الذى يقوم بعملية التحليل الكيميائي، ومنح الرموز والمعادلات، واعادة تركيب هذه الشرائح في ضوء جديد.

> (. بدأ التعارف في عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البراموني الأولية دخلوها في الخامسة وغادروها في التاسعة ولدوا . عام ١٩١٠ ..).

كما أنه يستخدم . كما نرى - أسلوب الماضى، كذلك، فإنه يوغل فى الزمن البعيد فى استخدام الماضى، وسرعان ما يغرس فى لحم الماضى من أن الآخر أسنان الحاضر:

(قبل أن نهندى إلى قشتمر جمعتنا الشوارع وميدان المستشفى .. (و) .. تطل عليه .. (و) .. ويمدنا بها..)

ومنذ البداية يشير الكاتب إلى أن هذه الرواية عبارة عن خمسة . أريعة وراو . ويضيف :

(الخمسة واحد والواحد خمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المهاوية، حتى الموت..)

ولا يلبث أن يتحدث عن نفسه فيقول:

(لكنه . أي الراوي . خارج الموضوع ..)

ويعد فقرتين أخريين يكون المضارع قد أوغل أكثر في لحم الماضي، وغاب فيه، لم يلبث أن حوله وتحول معه ـ بفعل السرد المستمر ـ إلى مضارع.

ويمضى ضمير المتكلم المفرد ليتحول إلى ضمير المتكلم الجمع (هو/ أنا، هم/ نحن) فيتحدث كثيرا بصيغة الخمسة، ولا يخلو النقاطع في استخدام الضمائر

وتداخلها من إيحاء بالسيرة وتركيز عليها، وحين تضع شخصية إسماعيل في الاعتبار، حين تضاف إلى الراوى، نتأكد أن نجيب محفوظ هو الراوى والرواية، هو المتاكلم والمتكلم عنه، هو الراوى وإسماعيل في آن واحد.

وإلى جانب هذا كله، فإن أحداث الرواية تكتب بسرد زمنى، أو كأنها تكتب من قبل مؤرخ منذ عرف الشخصيات الأخرى في عام ١٩١٠ تحديدا، ومرورا بالتواجد في مدرسة البراموني الابتدائية «درس بها بالفعل» والالتحاق بمدرسة فؤاد الأول الثانوية بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٨، والتعرف على إنجازات عام ١٩٣٦ بعد التخرج واتخاذ موقف منها، ومرورا بنجاحات هتلر المتوالية وهزيمته وصعود الحلفاء على الكرة الأرضية على شكل مستعمرات من جديد وصعود الولايات المتحدة لتلمب دورها الذي ينتظرها بمد انسحاب الأسد البريطاني من حابة الوجود ومرورا بانتخابات ١٩٥٠ في مصر وقيام ثورة ٢٣ يوليو وهزيمة ٥ يونيو لا ورحيل عبدالناصر ١٩٥٠ في مصر وقيام ثورة ٢٣ يوليو وهزيمة ٥ يونيو الدولي والانفتاح وصندوق النقد الدولي والأسرائيلي للبنان ١٩٨٢ واستفحال خطر شركات توظيف الدولي والم وحتى يصل الراوي إلى عبارة يؤرخ بها ليس لتاريخه وحسب وإنما لتاريخ الوطن كله، يصيح:

(. عابشنا الوطن مع ثورتين، وصادهنا من الآمال والاحباطات مالا يعد ولا يحصى، وها نحن نشهد الوطن مطعونا في مازق لم يجر لأحد في خاطر..)

معنى هذا كله، أن الروائى لا يكتب رواية تاريخية، وإن بدا أنه لا يجهل التاريخ والأحداث الكبرى فيه، فهو ليس تاريخا تقليديا، فالمؤرخون مكانهم ليس هنا، غير أنه إذا توافر الحس الاجتماعي والتاريخي للروائي فإنه يستطيع أن يفوق المؤرخ المتخصص.

إن الروائي يكتب السيرة الذاتية/ لفرد، والسيرة العامة/ لأمة..

إنه يحاول أن يميد تركيب آليات التاريخ ويصل إلى (ميكانيزم) الحركة المامة فيه. على أنه، إلى جانب عنصر الذات والتاريخ، ثمة عنصر آخر يلقى فى مصب (السيرة) ولا يرتد عنها قط، ونقصد بها أن التاريخ ـ فى قشتمر بوجه خاص ـ ليس هو التاريخ المعروف فى الحوليات أو المدونات التاريخية، وإنما هو شىء آخر، وذلك التاريخ المستدعى، وبشكل أدق، التاريخ المتذكّر.

إنه نوع من الكتابة التاريخية لدى الرواثى يمكن أن نسميه . كما قال جورج واتسون «تجرية في الحنين إلى الماضي» أو حالة Nostalgia* وهو يطوى خلال ذلك حالة الاسترجاع المعروفة ليعود إلى الحاضر من آن لآخر، أو يعود إلى الماضى من آن لآخر، حتى إذا ما وصل إلى الحلقة الثامنة (هلموا نمضى معا في الحلقة الثامنة) فإننا نلاحظ تداخل الزمنين من جديد.

إنه التداخل الذي يضرض على الحاضر وطأة التذكر، ويفرض على الماضى وطأة الارتداد إلى المضارع المعاش.

قشتمر ومعنى الحياد

وعلى هذا النعو، يكون الحياد الروائى قد وصل إلى أقصاه، حين يلتزم صاحبه . ظاهريا . به، وفى الوقت نفسه يكون قد فهم قوانينه التى تهبه روح المود إلى الذات ومحاولة اكتشافها ..

ونمتقد أن الهدف الروائي عند محفوظ كان دائما محاولة الكشف عن الذات والتعرف على مجاهلها البعيدة؛ وهذا هو معنى الحياد الروائي كما سنرى ...

الراوي / أولاً

يبدأ الراوى، في الفقرة الثانية من الممل، ليحدد لنا وجود الراوى بشكل طاغ منذ البداية، وإن كان ـ رغبة في الاحتفاظ بالحياد الروائي ـ يسعى ليبدو كأنه خارج هذا المالم، تقول هذه الفقرة :

^(*) الحنين إلى الوطن،

(بدأ التعارف عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البراموني الأولية دخلوها في التعارف عام دخلوها في التاسعة ولدوا عام دخلوها في التاسعة ولدوا عام ١٩١٠ في أشهر مختلفة، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم، وسيدفنون في قرافة باب النصر، تضخمت جماعتهم بمن انضم إليهم من الجيران، جاوزوا العشرين عدا، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحي أو بالموت، وبقى خمسة لا يتجانس روحي صعمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت بتجانس روحي صعمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت الملبقي لم ينل منه إنها الصداقة في كمالها، الخمسة واحد فمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتاوية، حتى الموت اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية، الراوي أيضا من الفرية ولكنه خارج الموضوع، وتتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حينًا مخلدة وقشت مر مقهانا، وفي أركانه تسجلت أصواتنا مخلدة البسمات والدموع وخفقات لا حصر لها من قلب مصر).

ولن نكون فى حاجة ماصة لنعرف أن مراجعة هذه الفقرة تمنحنا قناعة مؤداها أنها حياة نجيب محفوظ أو بشكل أدق السيرة الذاتية التى وضعها، ولنراجع، معا، بعض مفردات حياة الراوى (= نجيب محفوظ) مقارنة بهذه الفقرات،.

> أولاً: إنه يقول إنهم ولدوا عام ١٩١٠ بينما نجيب محفوظ من مواليد عام ١٩١١، والفارق في هذا العام هو نوع من الحيلة الروائية الماكرة هنا.

> ثانياً: يتحدث عن الفترة الأولى من صباه على أنه قضاها بباب النصر، بينما قضى حياته الأولى - بالفمل - فى حى الجمالية قرب باب النصر وسيدنا الحسين وغير ذلك من أحياء القاهرة القديمة.

ثالثًا: يذكر الراوى الأحداث، وحين يأتى ذكره، فإنه، رغبة فى تأكيد هذا الحياد الروائى الماكر، يضيف وولكنه. أى الراوى. خارج الموضوع،

رابعًا: يقـول الراوى على شـخـصـيـاته (اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من العربية)، ونعرف أن نجيب محضوظ انتقل مع والده في السادسة إلى العباسية على أطراف الصحراء حيث قامت مدينة حديثة.

خامسًا : يقول (تتفير المماثر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية ، وقشتمر مقهانا)..

وأعرف (أكده لى نجيب محفوظا) أن مقهى قشتمر هو مقهى حقيقى بالفعل كان يقع هى العباسية، وهو يضيف هى نهاية النص أنه لما بلغوا سن الخمسين (شهدتنا قشتمر ونحن نودع الشباب).

سادسًا : نحن في هذه الفقرة نحس إحمساسا قاطعا أنه يحكى سيرته الذاتية، وأيضا، سيرة مصر كما أسلفنا في هذه الفترة التي تمتد منذ بدايات هذا القرن . ١٩١٠ ـ حتى نهاية الثمانينات.

ولأن حياة الراوى تتشابه، بل قل تتطابق مع حياة نجيب محفوظ، فسوف نشير إلى بعض إشارات هذه السيرة خارج هذه الفقرة، مثل أن يقول عن أحد المؤثرات الهامة في حياته، ونقصد بها السينما:

(. السينما احتلت موقعا هاما من حوارنا، ولعبت بخيالنا أيما لعب، وأصبحت قرية رعاة البقر وطننا الثانى يخفق القلب لرآها ويثور الحنين) رقم (١٣).

(بتأثير السينما شغلنا أنفسنا بتقوية أجسامنا وممارسة الألعاب الرياضية ومنثلنا الأعلى في ذلك بطل الضيام «الشجيع» مثل مكس ووليم هارت..) رقم (١٦). وتتوائى طيلة النص صور أخرى كثيرة ألشياء عرفها الراوى / محفوظ، وعاش فيها داخل النص وخارجه، شهدت صباه وفتوته ثم شبابه وشيخوخته.. إلى غير ذلك، ومما يشير به إلى أحد التغييرات الكثيرة التى كانت تحدث حوله يقول:

> (. وأخذت السرايات في الاختفاء وحلت مكانها العمائر والسكان الجدد فتساوت العباسية شرقها وغريها لأول مرة).

وحين يصل إلى حلقة السبعين يكون محفوظ قد وصل إلى سبعينات عصر السادات في مصر، فيشهد جملة من التحولات يدونها جميعا، وهي كثيرة. في مجموعاته الروائية القصصية من أمثال (ملحمة الحرافيش، الحياة فوق هضبة الهرم، الشيطان يعظا، يوم قتل الزعيم، حديث الصباح والمساء، صباح الورد).

ونمضى مع الراوى إلى عقد آخر «هلموا نمض معا فى الحلقة الثامنة» رقم (١٤١) لتسمع عبارات تتحول جميعها إلى «شبكات» تحتوى كل أفكاره وبناءاته اللغوية فى هذه الحقبة من الثبانينات.

إن الراوى الذى لا يحمل اسما فى (قشتمر)، العارف بكل شىء، الشاهد على كل شىء، الشاهد على كل شىء، والذى لا يحمل صفات محددة داخل النص، يقترب فى كثير من شخصية حليم فى رواية سابقة مباشرة (صباح الورد)، بل يكاد يكون نسخة متشابهة (إن لم تكن فوتوغرافية) من الراوى فى رواية (يوم قتل الزعيم)، ذلك لأن محتشمى زايد وهو بطل الرواية الأخيرة وراويها ـ يتلاشى فى نهاية العمل مع ملابسات الشيخوخة، ويتحول إلى شخص آخر صهرته الأيام وحنت ظهره، يقول:

(. ورغم الشيخوخة والروماتيزم والذبحة والبروستاتا والتصوف ذهبنا متوكئين على البعض إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة القديمة بين الجناين لننتخب الرئيس الجديد)

وكما يتحدث محتشمى زايد ممرورا بيأس يوم شهد ما يحدث في السبعينات المؤلمة التي امتدت إلى التسعينات بظلها الثقيل، يقول في صوت لا يختلف كثيرا عن صوت الراوى في روايتنا الآن.

يقول محتشمي زايد :

(- آن لى أن أنضم إلى فريق المسبحين المطلمين إلى الابدية في رحاب ذى الجلال)

(يوم قتل الزعيم . ص ٨١، ٢٨٧).

كما بتحدث محتشمى زايد منضما إلى فريق المسبحين كذلك فإن الراوى هنا يسمع صوت القرآن الكريم في لحظة تشبه لحظة محتشمى تلك بالتصوف والتشوف إلى عالم آخر آت، هو، بالتأكيد خير من هذا العالم الذي نميش فيه جميما، إن آخر ما سمعه راوي (قشتمر) وانعكس في وجدانه سور من آي الذكر الحكيم:

> (والضمى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة خير لك من الأولى) رقم (١٤٧).

ولأن الراوى هنا غير مسمى، فإنه دون شك نجيب محفوظ، سواء في المصر الليبرائي، أو المصور التالية، حيث شهد انتصارات ثورة يوليو وهزائمها وانكسارها في الستينات وانتصارها في حرب رمضان في بداية السبعينات وشاهد بعد ذلك كل سلبيات هذا العقد الأخير:

- (١) ولم يشغله شيء عن إحساسه الوطنى وحماسه الفائق للوفد الذي بلغ درجة من الحرارة لا تكون إلا للمقيدة الدينية(٢٧).
- (۲). لم يفب عن عقله الموضوعى ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى أما قلبه فلم ينفتح للثورة (۱۲۹).
- (٣) ـ عصر الزعيم الثانى، السادات، عامر بالفاجآت، فهو عصر النابر والنصر والسلام والانفتاح وعصر أكبر درجات سجلها الفساد في تماديه واستفحاله (١٢٣).

وعلى هذا النحو، فإن الراوى، شاهد العيان، يظل موجودا بقوة دائما، سواء فى التعليقات والأحكام التى يطلقها من آن لآخر، أو فى تطريز الواقع بتفصيلات الحكى المؤثر على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان.

لقد اختلط الراوى/ نجيب محفوظ بشخصياته في (قشتمر) بهدف واحد، هو، توزيم حياده الخاص على الفضاء الروائي.

بيد أن هذا الراوى الذى فرص نفسه بقوة، يمكن أن نفشر عليه بشكل لا يقل عن هذا لدى شخصياته، أو لدى بعض شخصياته الأربع، فالى جانب ما يتضمن وجوده من اعتراف مؤثر، سعى إلى اضافة شخصية مثل شخصية (إسماعيل) ليضيف إلى (وجهة النظر) ما يمكن به أن يؤكد (الخطاب) الخاص به.

ومن المؤكد أن الراوى تعاطف مع إسماعيل إلى درجة أن ذلك الأخير يمكن أن يمثل الوجه الآخر للروائى، وهو كذلك بالقطع، أو فلنقل وجه الراوى؛ إذ ثم يجد غضاضة فى تأكيد ما يبرر به هذا الصوت.

وعلى هذا النحو، فإنه من حاصل فكر الراوى . المؤثر . وإسماعيل . الظاهر . يمكن أن نرى الحياد الروائي موزعا بشكل أوركسترالي بديع طيلة النص.

الشخصية / ثانيا

وشخصية إسماعيل ليست شخصية طارئة هنا..

كما أن مثل هذه الشخصية ليست طارئة في أعماله السابقة..

من الملاحظ أن نجيب محفوظ كثيرا ما استخدم هذه الشخصية/ الذات في الأعمال السابقة، ولمل شخصية كمال (في الثلاثية) أهم الشخصيات التي تماطف معها كثيرا في السعى لتأكيد (الخطاب) الروائي، والسعى نحو الخلاص من القلق والحيرة التي صحبت هذه الشخصية، بل يمكن أن نعثر في الثلاثية لنفسها على بعض الشخصيات الأخرى التي تعاطف معها، مثل شخصية أحمد الشيوعي في مواجهة الشقيق الآخر، عبدالنعم السلم.

فرغم أن كليهما مثقف، فإن الميل الروائي كان مؤكدا محسوسا لدى شخص أكثر من الآخر.

وسوف نعثر على شخصيات أخرى كثيرة تقترب أو تبتعد من الحياد الروائي الذي سعم, إليه الكاتب في أعماله الكثيرة.

على أية حال، فمن المهم أن نتوقف الآن، أكثر، عند شخصية إسماعيل، ذلك الصوت الذي يعمق مفهوم الشخصية الرئيسية، والذي منح له محفوظ مساحة فنية شاسعة لم يمنحها لإحدى الشخصيات الأخرى الثلاث قط.

إننا حين نقترب من هذه الشخصية نكون قد اقترينا أكثر من الراوى، ويعيدا عن تصور نجيب محفوظ (= الراوى) للدور الوظيفى لهذه الشخصية، فإن الملامح السيكولوجية وردود الفعل الارادى داخل النص تؤكد لنا أن إسماعيل هو الراوى، وإذا كان كمال يمثل في (الثلاثية) أزمته الفكرية في الطور الأول من عمره، فإن إسماعيل يمثل في (قشتمر) أزمته الفكرية في الطور الأخير منه.

إن هذا الماثل يبدو على سبيل المثال في تفوقه الملحوظ على أقرائه ثم شكه الشابت في كل شيء (١٤، ٢١، ٢٧)، غير أن تميزه السياسي الأول يبدو في انحيازه صراحة لحزب الوقد، وهو موقف قديم، لم تغيره الظروف العاصفة، ويرتبط به . وينفصل عنه . في الوقت نفسه موقفه الجديد من ثورة ٢٢ يوليو والأحداث التي تلت ذلك.

طلنقراً هذه الفقرة من (قشتمر) عن إسماعيل لنرى أن الراوى هو الذي يحكى وهو الذي يحكى

(مما يحسب له أن أوار وطنيته لم يخب رغم إحباطه الشديد، وأنه كان أشد غضبا وسخطا على الملك فاروق في خلافه مع الوفد ولم يغفر له إقالته الوقحة للتحاس باشا)(٧٢).

ولنقرأ في موضع ثان :

(أما إسماعيل قدرى فلم يفتر حماسه ولا ساوره شك في كل شيء إلا الوفد، يبدو أمام الأفكار كالفيلسوف، ولكنه أمام الوفد مؤمن بسيط من عامة الشعب المتحمس، وقال بثقة:

- لا تشكوا في الوفد وشكوا ما شئتم فيما يقال!) (٨٤).

ولنقرأ مرة ثالثة ما يقوله الراوى عن إسماعيل:

(أما إسماعيل قدرى فقد أثبت كفاءة غير عادية فى مكتب المحاماة، وقدمه أستاذه إلى نخبة من رجال الوفد و..). (102).

ونكاد نوقن أنه لو رهمنا اسم إسماعيل قدرى من الحكى ووضعنا مكانه اسم نجيب محفوظ لما وجدنا هنائك فرقا قط بين الاثنين، فالراوى واسماعيل كان كلاهما ثائرا على النظام الملكى وخاصة ضد عنت هذا النظام في علاقته مع مصطفى النحاس في الفترة الأخيرة من المصر الملكى، وكلاهما لم يوجه أي سهم نقدى قط إلى الوقد رغم التردى الذى وجد نفسه فيه هذا الحزب في آخر وزارة وفدية بين عامى ٥١/ ١٩٥٢، وكلاهما أثبت جدارة عالية الهمة في الحياة

ونستطيع أن نضيف صورا أخرى للتماثل بين هذه الشخصية والراوى بعد ثورة ١٩٥٢ هانماود سماع ما يقوله الراوى في المتن الروائي:

> (ونحن على حال كثيبة من المرارة والسخرية والتقرز هلً علينا يوم ٢٣ يوليو كالسحر المبين، شملتنا صحوة طاغية وتتابست الحوادث كالأحلام، فرحل الملك والاقطاع والألقاب، وبرز الفقراء والضائمون من القاع فتريموا على المرش) (1٠٤، ١٠٥).

وامعانا في الحياد الروائي، فنحن أمام رأى لإسماعيل أكثر تحديدا فيه من الراوى :

(وأما إسماعيل قدرى فقد رحب عقله بالأفعال ورفض قلبه أفعالها . أى الثورة . ولم يتتكر لوفديته قط، وساءه التفاف الشعب حول الحركة، واستعرت بين جوانحه معركة بين عقله وقلبه، وقال بصراحة:

ـ كان يجب أن يجعلوا الوفد قاعدة لهم) (١٠٥).

وعلى هذا النحو، وضح موقف الراوى داخل النص وخارجه من الثورة التى بدأت تحقق آمال الفقراء، ولكنها مالبثت أن تحولت مع بعض سلبياتها إلى «أقدام حركة غليظة عسكرية» تحاول أن تطوى أحلام المثقفين والمعارضين لها.

ونستطيع أن نضيف، لنتعرف في حياة إسماعيل على تطور موقف نجيب محفوظ بعد ذلك من نظام ١٩٥٧ في مصر.. وهو تطور عرف في المقام الأول بالوعي النقدى خلال عقل (مدرك) وهذا الوعي، وإن بدا يطامن الثورة، غير أنه وقع تحت سنابك الحيرة فالتردد من موقف هذه الثورة، إنه يلخص موقفه في هذه الفقرة:

(لم يغب عن عقله الواعى - أى إسماعيل - ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى، أما قلبه ظم ينفتح للثورة أو رجالها ..) (١٠٩).

وفى هذه الفترة التى أعقبت رحيل عبدالناصر يتحدد موقف إسماعيل أكثر تبعا لتطور هذا الموقف، يقول:

(لم ينسه عمله ولا نجاحه أحزانه السياسية ولا هزيمة وطنه.. (و) .. ولاحظنا أنه مال في تلك الفترة إلى الحديث في الروحانيات وعجائب الباراسيكلوجي .. (و) وجد إسماعيل في أقوال المتصوفين سحرا جديدا، هام حوله وتمثل به، واتجه نحو قبلته كهملاذ من لواعج قلبه) (١٣٩/١١٩).

وهي هذه الفترة من الثمانينات، حين شاع احساس عام بالذنب، ولون من ألوان المسئولية المهدرة، فإن إسماعيل رفض تماما اتهام شخص ما، أى شخص، حتى لو كان الزعيم، ومن ثم، فإنه رفض أن يدين شخصا بعينه، وفي هذا ما فيه من دلالة (١٤٢).

وهذا ردده إسماعيل كما ردده الراوى داخل النص وخارجه لسنوات طويلة..

وهذا يعكس توجه محفوظ، بوضوح، أن النقد الواعى هو ما يجب أن يبذل وسفينة الوطن تتارجح في المحيط الدولي..

وهذا النقد ليس هو العداء السياسي قط.

٤ . الوعى لا العداء

والآن، فمن المؤكد أن الرواية بالشكل الذى أراده محضوظ، حياد يبدو فى الظاهر متوزعا على شخصياته جميعها، بينما هو فى الباطن مراوغ، مؤدٍ فى التعليل الأخير، إلى وجهة نظر) واحدة تشيع فى العمل.

إن الرواية، كما تمضى أحداثها تأتى من المنبع، من الماضى، من الحكى الذى يعتمد استدعاء الذاكرة، وتداعى الأحداث التراثية، في وقت يصحب الماضى الحاضر.

يضاف إلى الماضى (حالة) من الحياد الذى يعنى إعادة تحليل ما حدث في (غربال) ما يحدث للوصول من الماضى والمضارع إلى ما يجب أن يكون.

أى إلى إعادة إنتاج الدلالة.

وهو ما يعنى إلقاء الضوء أكثر على الوعى النقدى في حركته داخل العمل.

إن الراوى هنا سعى إلى تفسير رؤية صاحبه، فجهد أن يكون محايدا، حين يحرك الشخصيات، وحاول أن يجعلها تتطلق من هذا العائم وتلك البيئة التى تعيش فيها، ولا بأس من صنع حالة من الألفة بينه وبين إحدى الشخصيات حتى تتطق بلسانه، وتعبر عما تريده الرواية التي يسعى إليها، وهو خلال ذلك كله.

كما أسلفنا - لا يجهر بالرأى المباشر، وإنما يصنع من الظروف، ويصرك من الشعضيات ما يجعلنا نقتنع بما يريد، ومن هنا، لا يستطيع - على سبيل المثال - أن يقنعنا بتبرير الموقف النقدى لإسماعيل من الثورة حتى ولو أراد بحيث نراه يأخذ موقفا مناوئا لها .

إن الموقف النقدى له لا يقترب قط من طور العداء السياسى للنظام، بقدر ما يقترب من إبداء النقد الصريح بحكم تواجده ضمن ظروف سياسية واجتماعية أقوى من كيانه كإنسان.

ومن المهم أن نشب عد هنا إلى أن ذلك الموقف النقدى في رواية مثل رواية (قشتمر) تطور كثيرا عما كان في رواياته السابقة.

وتفسير ذلك أنه فى حين تخلو الثلاثية من المقاطع المنفصلة على لسان الراوى التي تمثل تعلورا ايديولوجيا أكبر من الشخصيات، فإن ذلك يسود فى (قشتمر)، إذ نجد كثيرًا من المقاطع التى تمثل شرائح فنية دالة تصور الراوى مرة وإسماعيل مرة ثائثة..

وليس معنى ذلك أن الفكرة الرئيسية تلح على اسان بقية الشخصيات . كما سنصل إليه بمد قليل . وإنما تصنع، جميعها، (بوليفونية) تشبه «وجهة النظر» وتسهم في تكوينها مما يصنع الدلالة المنتجة في عقل الراوى وضميره الفني.

ومن هنا، فإننا نستطيع أن نوافق رأى باختين حين قال عن ديستوفسكى إنه «لم يكن يفكر بالأفكار، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ووعيها وأحداثها».

وهذا يعنى في نهاية الأمر أن محفوظاً، في منظومته الفنية (قشتمر) لم ينحز إلى فكر أي من الشخصيات بالعمل، وإنما راح، خلال حالة من (الصراع الداخلي)، بالمعنى الفني، يحاول أن يسيطر على هذه الشخصيات خلال عالم موحد الروح، وعالم فني متطور في اتجاه بريده المؤلف ولا يفرض عليه قط.

ومما سبق، فقد فرض نجيب معفوظ، خلال هذا الصراع الداخلى (حالة) فنية انعكست. بالقطع - في الخارج، أي خارج النفس إلى الإطار العريض

للمجتمع، حيث تيارات كثيرة متضارية، وحيث أفكار كثيرة تتصارع طبقا لقانون الحياة، فجهد أن يكون محايدا خلالها، وإن لم يستطع أن يخفى أن حياده الصارم إنما هو الوجه الآخر لحياده الذاتى الخالص، أى، الذي يتمخض عن (وجهة نظر) الروائي.

وسواء بدا تقديم (بوليفونية) يعبر فيها أحد الأصوات خارج التكوين الصوتى قليلا أو يرتد من آن لآخر، فإن ذلك لم يكن ليخرج، قط، عن القانون الذاتى الذى صنعه الروائى من داخله، ولم يحاول أن يخرج عليه قط،.

وهو ما نستطيع أن نقترب فيه أكثر عند هذه الأصوات لنرى أن محفوظ كان في حياده الروائي مم كل الشخصيات، وفي نفس الوقت، مم الذات.

لقد كان محايدا خالمها، بالمنى الذى لم يستطع فيه أن يكون محايدا تقليديا أو أنه كان محايدا مخلصا، بالمنى الذى لم يكن فيه محايدا قطه.

فنى الفن، كما في الحياة، لا حياد مطلق.

والحياد يتخذ كذريمة أو كرمز للوصول إلى تأكيد (الخطاب) الذي يكمله دون شك، وعلى الطرف الآخر المتلقى، وهو خطاب محدد سلفا بنزوع نقدى خلاق، وليس بنزوع عدائى من الأحداث.

وهو يقتضى منا الاقتراب، أكثر، من الشخصيات الأخرى، لنرى مدى علاقاتها بصوتها الأول (= الراوى).

إننا أمام خمسة أصوات (بما فيها الراوى) نفسه.

ثلاث شخصيات منها ناهرة، والشخصيتان الأخريان في السياق الأساسي، الشخصيات الثلاث تعبر عن شتى التيارات القائمة حينئذ في الفضاء المكاني، أما الشخصيتان الأخريان، فإحداهما، تجمد الراوى، والأخرى تجمد إسماعيل (الراوى أيضا)، وكلاهما . الراوى وإسماعيل ـ يحرصان على صنع هذا الحياد الروائي.

وسوف نرى أن كلا من الشخصيات الخمس تنتمى إلى مكانها من المنظور الروائي المحفوظي، وإلى الطبقة التي خرجت منها وتنتمي إليها. إن التحليل الأخير يضع بين أيدينا - فضلا عن شخصيتى الراوى وإسماعيل -شخصيات صفوان وحمادة وطاهر، والشخصيات الأخيرة معادية لثورة ١٩٥٢، سواء منذ البداية - صفوان وحمادة - أو في فترات تالية - طاهر -

إن صفوان يحس بارتياح شديد لما أحاق بالثورة عقب هزيمة ٥ يونيو، وحمادة في موقفه المتردد من الثورة ينم عن عداء مستمر لها.

أما طاهر، فهو الذي عاش في تمرده الفكرى، ودفع ثمن ذلك غالبا مما انتهى به إلى المزل السياسي من منصب رئاسة تحرير مجلة (الفكر).

إن هؤلاء الشلاثة، كانوا مسادين، بشكل أو بآخر، لإنجازات نظام بوليو، فاتخذوا موقف العداء السافر، في وقت لم يكن فيه الاثنان الآخران ـ الراوى وإسماعيل ـ ليتخذا غير موقف الوعى النقدى.

أى الحركة الجدلية بين وعي نقدى وانحياز سياسي...

صفوة القول، إن ما كان ينطق به الشخصيات أو يتصرفون به كان محسوبا على الراوى.

ويشكل أدق، فإن كل شخصيات العمل الغنى كانت تنطق . كما أسلفنا . خلال بوليفونية . تعدد صوتى . منتظم، فيصنع كل منها مساحته الصوتية داخل الفضاء الفنى بقدر تكوينى محسوب، في وقت لم يكن ليستطيع فيه أى صوت الخروج من الحركة العامة بنشاز قط.

ويهذا المعنى، فإن الحياد الروائى هنا كان واعيا بالجوانب الإنسانية والأحداث، وواعيا لحركة الأصوات وتوزيمها بحيث استطاع أن يصيخ كل المساحات الصوتية داخل العمل بالشكل الذي أراده هو.

أى أن الحياد الروائي كان يمنى حياد الراوى بالشكل الفنى الذي اختاره هو، لا الذي تختاره له الشخصيات أو (وجهة النظر) المضادة.

إشارات

 وجد تقصيل (لوجهة النظر) هي دراسة د . انجيل بطرس سمعان : دراسات هي الرواية العربية، هيئة الكتاب، القاهرة ۱۹۸۷ ص ۹۰.

(وهذا التمبير : وجهة النظر Point Of View له دراسات كثيرة الآن هى الغرب لعل من أهمها كتاب هرايب سنيفاك : The Thery Of The Novel (new york and London, ntainillon, 1907)

اخطر تماصيل منه المركة في جريدة (الأمرام الاقتصادي)، إذ بدأت المركة باتهم لتجيب محموظ في ما المركة باتهم لتجيب محموظ في ما المركة باتهم التجيب محموظ في المدد التالي مباشرة، واستمرت الاتهامات حتى نشر مقالة كأتب هذه السطور بمتوان : الوعى النقدى لا المداء السياسي في عدد يوم ١٩ يوليو ١٩٨٨.

والفقرة الدرجة هنا من مداخلة السيد ياسين.

الفصل الثانى

أولاد حارتنا..المصادرة والدلالة

<u>____</u>

من الفريب أن رواية (أولاد حارتنا)، إحدى أهم الروايات التي حصل بها نجيب محفوظ على جائزة نويل، لم تتشر في كتاب في مصر.

ورغم أن الرواية نشرت مسلسلة في الأهرام (من ٢١ سبتمبر إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩)، فإن جهة دينية سمت إلى مصادرتها ونجحت في ذلك.

لقد تضمن النص الرسمي لجائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٨ هذه الفقرة:

(وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جاثزة في الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محقوظ الذي ولد ويعيش في القدب في القداه القدامة المراقبة الأدب الأم في الأدب ولفته الأم في الأم في الأم في المربية.

وإلى هذه الروايات تتتمى رواية (أولاد حارتنا)..

وموضوع الرواية غير المادية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية. فأدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالإضافة إلى المالم المحدث يظهرون في تخف طفيف).

ورغم أن جمال عبد الناصر لم يكن وراء فكرة المسادرة، فإن طبيعة العقلية المُفلقة لدى بعض علماء الدين دفعت السلطة الرسمية إلى المسادرة.

فما هي قصة المسادرة؟

وماهى الدوافع الحقيقية وراء قرار جمال عبد الناصر.

(٢) الأزهر السئول

من رصد البواعث وراء المسادرة، ومن تتبع أقوال نجيب محفوظ نفسه، نستطيع أن نخرج بصورة نجمع حواشيها ومالامحها العامة، ونستطيع أن نكون هذه الصورة بوجه خاص من نجيب محفوظ نفسه، قال لى نجيب محفوظ.

> - الرواية منمت في مصر فقط، والسبب: اعتراض الأزهر عليها، ومع ذلك، فإنني لاأستطيع أن ألوم رجال الأزهر في ذلك، فما حدث في هذا الوقت أن افتعلت ضبعة إبان النشر، وهذه الضبعة ألتي افتعلها الأزهر كانت لسوء الفهم).

> > - أي سوء فهم؟.

- سوء الفهم نشئ من بعض رجال الذين واعتبروها ماسة بكرامة العديد من الأنبياء، لاحظ هنا أن الذي كان وراء سوء الضهم، ثم إن الذي دعا لمحاكمتي هم ممثلو الأزهر وليس السلطة الرسمية بأية حال.

نقد أسقط في يدى، واحترت ماذا أفعل، وأستطيع القول إنه ثولا شجاعة محمد حسنين هيكل أثناء نشرها مسلسلة بالأهرام لما كنت استطعت أن أنشرها للنهابة.

المهم، ماكنات الأهرام تنتهى من نشرها حتى جناء لى حسن صبرى الخولى مندوب جمال عبد الناصر، وقال لى برقة شديدة: «إنه من الصعب السماح بنشر الرواية داخل مصر لأنها منتصنع ضجة كبيرة نحن في غنى عنها. همدت أسأله: هل معنى هذا أن المصادرة ستكون لنشرها في الداخل فقط، بمعنى أننى إذا استطعت نشرها خارج مصر يمكن وصولها إلى مصر؟

أجاب: إذا استطعت أن تنشرها فى الخارج فافعل، لكنى ـ أضاف مندوب جمال عبد الناصر. لا أرضى عن طبع رواية مصادرة فى مصر خارجها.

وكان الرجل مجاملا معى جدا، فوعدنى أن سيتم منع أية كتابة عنها في الصحف المسرية سواء معها أو ضدها.

على أية حال، فإن فكرة النشر خارج مصر لم تكن لتغرينى قط، حتى جاء يوم، فإذا أنا أمام سهيل إدريس صاحب (دار الأداب) في بيروت جاء ليقول لى: إنه طبعها بالفعل في بيروت، كيف؟ تساءلت وأجاب: أخذتها من الأهرام، وأضاف إلى هذا: كما أننى حصلت على إذن من الحكومة، وقبل أن أفتح فمي أضاف:

ـ «لك أن تختار: إما أن تأخذ حقك عنها كاملا، وهو مبلغ كبير، وإلا، يبقى أن تقعل ماتراهه.

واختار محفوظ الحل الأول.

وينتهى كلام نجيب محفوظ، ولاتنتهى الدهشة لمسادرة كتاب فى مصر، يطبع فى بيروت ويحصل على جائزة من استكهولم فى وقت لايمود الحظر فيه على هذا الكتاب إلا فى مصر من جديد.

على أية حال، فقد يكون من المفيد أن نشير إلى الدوافع التى كانت وراء نظام عبد الناصر ليوافق الأزهر على المسادرة قبل أن نعود إلى الرواية، ذلك لأن فهم هذه الدوافع يقربنا من فهم عديد من مضامين الممل الفنى ورد الفعل تجاهه.

(٣) عبد التاصر للذا؟

الرواية . كما سنرى ـ اتخذت مصر (الحارة) التى أدارت فيها أحداثها ، فمصر كانت هى (المكان) الذى قصده نجيب محفوظ ـ على مافى الرواية من مضامين إنسانية ـ لاسيما فى هذا الواقع الذى عاصر فيه الراوى ـ كما يقول ـ (الطور الأخير) منه .

معنى هذا أن الرواية قامت بنقد النظام، لكلة كان نقدا من داخل البناء لاخارجه، وتفسير هذا في رأى نجيب محفوظ، ونحن نوافقه عليه . يعود إلى أنه كان هناك إيمان بالثقافة وبأن شيئًا من النقد يؤدى إلى حسن سمعة الدولة ولايمئ لنظام الحكم أو كان يرى أن من ينتقدون ليسوا ضد الثورة ولكن ضد سلبيات كان عبد الناصر نفسه ضدها، إنما الأدب قد تمتع بحرية كاملة أيام عبد الناصر .

ومع أن الرواية استهدفت بهذا الصدد التركيز على افتقاد قضية العدالة الاجتماعية خلال هذا الصراع العنيف بين الخير والشر، فإن الرفض جاء من خارج النظام الرسمى، جاء من الأزهر، حيث اعتقد أن الرواية بما فيها من رموز واسقاطات تصب على الجانب الدينى تهاجم الأنبياء وتسئ إلى الدين، فتحركت هذه الجهات لتثير ضجة عالية، وترتدى ثياب (الكهنوت) وتشكل عاملاً غاضبًا في النظام، مما دفع النظام نفسه إلى تلاشى هذه الضجة.

والسؤال مازال قائما:

لماذا تحرك نظام عبد الناصر لمعادرتها؟

والواقع أن الرواية، مادامت تنشر في إطار الفن الجميل، فإن هذا لم يكن ليثير النظام، أما أنها كانت تحتوى على بعض الفاهيم الفكرية التي تثير علماء الدين، فإن هذا يكون قد خرج على سياستها.

وهذا يرتبط كثيرا بالملاقة القائمة دائما بين النظام الرسمى والمؤسسة الدينية. وموقف النظام هنا هو موقف خاص تميز به منذ قامت ثورة ١٩٥٢، إذ كان هذا النظام لايتخذ موقفا معارضا أو مثيرًا قط للمساس بالفكر الإسلامي القائم، فمن المعروف أن ممثلي الثيار الديني كانوا يفضيون من النظام - أي نظام - إذا ماحاول أن يتحدى مبادئ الدين الإسلامي بشكل سافر، فمن المعروف أن رموز هذا الثيار، لاسيما من ذوى الاتجاه الفكرى فيه كانوا يفضيون من النظام دائما إذا ماحاول أن يقترب من مبادئ، الدين بشكل يهدد إطاره أو ينال من أصحابه، وجيمس بيل يقدم لنا شرحا وافيا لهذه النظرية في كتابه المهم أصحابه، وخيمس بيل يقدم لنا شرحا وافيا لهذه النظرية في كتابه المهم صمراعه مع الإخوان المسلمين في هذا الوقت حاول أن يستمين بالدين وعلمائه، صراعه مع الإخوان المسلمين في هذا الوقت حاول أن يستمين بالدين وعلمائه، ويكرس لهذا خلال وسائل الإعلام والإعلان.

أما وقد اعتقد بعض المثقفين الليبراليين - من أمثال نجيب محفوظ - أنه يستطيع أن يبشر بعديد من القيم تحت مظلة نظام غير عقيدى، وبرموز ببدو في الظاهر - أنها تتمارض مع الدين، فإنه كان لابد أن يصطدم بالسلطة الدينية الخفية في الدولة، وهي سلطة كان يمثلها علماء الدين بما اكتسبوه من رصيد تاريخي كبير في الاتجاء الديني، ورصيد من الميل الجماهيري في دولة يفتقد عدد ليس بالقليل من سكانها الوعي والتتوير، وفي وقت تكثر فيه الأمية، ويسمى جهاز الدولة إلى اكسابها ايديولوجيته المتاحة.

وعلى هذا النحو، كان لابد لنجيب محفوظ أن يصطدم بالتيار الدينى السائد، وأن يجد نفسه فى مأزق المفكر التتويرى، بين جماهير غير واعية، وسلطة دينية غير متورة، ونظام يحاول أن يستقطب الالثين دون أن يكون حاصل ذلك دفاعًا غير مجد عن مثقف يبدو . فى الظاهر . أنه ضد الشعور الدينى.

> وعلى هذا النحو، عانى محفوظ شعور القهر من المؤسسة الدينية. والآن، فلنقترب، أكثر، من الرواية والدلالات التي تثيرها.

(٤) مصروليس العالم

على العكس من تفسير نص الحيثيات، وتفسير العديد من النقاد، فإن الرواية تتحدث عن حارة تصورت فيها أوضاع مصر في الفترة الناصرية.

إننا نستطيع أن نميز فيها بين ثلاثة عناصر أساسية:

. ناظر الوقف وأتباعه (= الحكومة)

. أولاد الحارة (= الشعب)

ويلعب بينهم دورًا كبيرًا أولئك المسلحون النين يتوالون منذ مجىء البشرية حتى تاريخ هذه الفترة التى نشرت فيها الرواية (نهاية الضمسينات فى مصر)، فإذا وضعنا فى الاعتبار أن الرواية نشرت بعد عدة سنوات من مجىء ثورة 1901، وبالتحديد فى عام 1904، فإن المنى المباشر، ويعيدا عن التعقيد، أن ننظر إلى الحارة على آنها (مصر)، وليس (العالم) كما يحاول البعض أن يوهمنا.

وهذا المنى نعثر عليه طيلة احداث الرواية وبوجه خاص في (الافتتاحية).

وهو مايطرح علينا سؤالا مهمًا حول الواقع السياسي والاجتماعي في مصر في هذا المقد ـ الخمسينات .

كانت الدولة قد قطعت شوطا كبيرًا في تحقيق أحلام المصلحين والمثقفين طيلة الأربعينات، وبعد أن قامت في بداية الخمسينات كان لابد أن تواجه العديد من المشكلات الناتجة عن دخول البلاد منطقة العالم الثالث بكل مافيها من مشاكل وقضايا وبكل مافيها من استعمار جديد، فالولايات المتحدة، توشك أن تتشب أظفارها في جسد مصر، لاسيما في هذه الفترة الصعبة بعد حرب السوس.

وكانت القضايا الداخلية هي أكثر مايثير أي مثقف في هذا الوقت:

لقد حاولت الثورة تحقيق كثير من الإصلاحات القديمة في وقت تواجهها فيه كثير من المشكلات الكثيرة، وعلى سبيل المثال، تحقق فانون (الإصلاح الزراعي)، غير أن تطبيق هذا القانون في هذا الوقت شابه الكثير من الأخطاء، نفذ القانون من فوق ومن هذا نتج عنه مشكلات فلاحية كثيرة، كما ظهرت مشكلات النقابات الزراعية، ويروز سياسة تفتيت الأرض، ونتج عن ذلك كله انخفاص مؤقت في الإنتاج الزراعي وهبوط في مستوى معيشة الفلاح الفقير، في وقت لم يحظ فيه المامل الزراعي في الريف بأي اهتمام.

إلى جانب هذا كله، فإن ثمة قوى رأسمائية عاتية كانت تعانى إصلاحات الثورة، وتخشى ممارسات القرار السياسى الذى لم تكن تملكه، أن هذه القوى أدركت أنه لابد من التبه إلى هذه القوى الحاكمة، العسكرية، وتزخر مصادر هذه الفترة بتحركات القوى الداخلية ضد قوى الثورة بأساليب شتى ليس هنا مجال لرصدها.

(انظر على سبيل المثال: سنوات الغليان لمحمد حسنين هيكل، الكتاب الأول).

وعلى هذا النحو، بدا أن القوى القديمة تتأهب للقفز هوق الثورة، هي وقت كانت الدولة منهمكة فيه لمواجهة عديد من القوى العقيدية سواء من الليبراليين القدامي أو التيار الإسلامي أو اليساريين من شتى الموجات المتتابعة.

لقد استتبع ذلك، هذا الاضطراب، الذى ظهر، فى سلوك الدولة للقضاء على القوى الداخلية، فى وقت كانت هذه القوى تتوسع فى تملك وسائل الإنتاج، والأكثر من هذا كله، أن عديدا من العناصر الضعيفة التى حسبت على الثورة كانت تعمل ضدها، وهو مانتج عنه الجو العام المؤسسى الذى وجد الإنسان المصرى نفسه فيه.

كان على الروائي هذا أن يسقط في قاع هذا الواقع، ولو كان قد جهد للخروج منه لما استطاع قط...

وهنا، نستطيع أن نلحظ ذلك كله في الرواية:

إن الراوي يتحدث بالتحديد:

عن الحكام «١»

وبشكل أكثر تحديدًا عن حكام مصر «٢»

وبشكل أكثر وعيا عن حكام مصر في هذا الزمن من الخمسينيات «٣».

والأمر بعد ذلك لايحتاج لبداهة، لندرك أن الكاتب وإن عاد في بداية روايته إلى مصر منذ بدء الخليقة، فإنه لم يكن ليقصد، قط، غير مصر ثورة ١٩٥٧، في هذه الفترة التي وصفها وهو يعيشها، في التاريخ (طوره الأخير الذي يعيش فيه).

واذن، فرغم أن عالم الرواية يشير إلى المضمون الإنساني، ضلا يجب أن يخدعنا قط عن أنه لايشير إلا إلى مصر (المحروسة) في هذا الطور الأخير.

وهو مايعنى أنه لايقصد _ بأية حال _ غير مصر التى تعيش همومها الآن في فترة الخمسينيات.

حارتنا أم الدنيا.

إن الراوى يقول بوضوح شديد منذ البداية:

«هذه حكاية حارتنا..

(و) .. جميع أبناء حارتنا يريدون هذه الحكايات .. (و) ..

سمعت رجلا يتحدث عن الجبلاوى فيقول: هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أم الدنياء.

ويمعن الراوى فى الخدعة فيقول إن أحد أصحاب عرفة (إحدى الشخصيات) قال له يوما:

> «إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لاتكتب حكايات حارتنا»،

وهو خلال هذا كله يشير إلى أصحاب الحارة (= الشمب المسرى)، فيقول إنه: وليس أدعى إلى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القربي التي تجمع بين أبناء حارتنا كنا وما زلنا أسرة واحدة لم يدخلها غريب».

وعلى هذا النحو، فتحن أمام الروائي (مصري).

ونحن أمام الجبلاوي الذي سيأتي من ذريته (الأبناء)،

ونحن أمام حكام الحارة من الفتوات (الحكام)،

ونحن أمام بلد واحد (مصر)،

وهو مايدهمنا إلى مخالفة حيثيات جائزة نوبل حين تشير إلى أن موضوع (أولاد حارتنا) هو:

. البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية.

وكان نجيب محفوظ لايكون جديرًا بالجائزة قط، اللهم إلا إذا كانت الرواية تمالج موضوعا عاما، أو غريبا، يرتبط بالقضايا الإنسانية الهلامية، هليس من الصحيح أن الراوى هنا آثر أن يكون التمبير عن القيم الروحية في إطار واحد وهو مصر وبالتحديد إطار مصر/ حارتنا، أم الدنيا.

ويمكن أن نضيف باعثا آخر..

إذ يمضى في هذا الخط ويطوره الراوى يتحدث بضمير المتكلم.

اله (أنا) هي الرواية

إن الراوى لايكتفى بضمير الراوى فى (الافتتاحية) التى يقدم بها شخصياته، وإنما نلتقى به فى عديد من المواضيع البعيدة طيلة الرواية.

وتتعدد الأمثلة..

إنه هى نهاية حكاية (جبل) يقول مخترفا المتن بمنف شديد إن الرجل «كان أول من ثار على الظلم هي حارتنا».

وهذا يكرره في قصتي قاسم وعرفة

ومما يؤكد أن صاحب هذا الضمير هو الراوى نفسه (ولسنا في حاجة . للبرهنة عليه)، أننا ندرك منه، كذلك، أنه مثقف محترف «من القلة التي تعرف الكتابة»، ويضيف بضمير المتكلم «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على الرغم مما جره ذلك على من تحقيره خاصة وقد كان الراوى/ المثقف، يكتب للمتظلمين بوجه خاص، وجاء دوره الآن ليكتب تاريخ هذه الفترة من تاريخ مصر في طورها الأخير الذي يعيشه.

إن الـ (أنا) الفاعلة هنا هو ضمير الجماعة الـ (نحن) بشكل لايحتاج لتأويل.

وإننا بعد ذلك كله لسنا فى حاجة للقول إن هذه القصص يغلب عليها الطابع الإنسانى وهو مانوافق معه د. إبراهيم الشيخ ـ فى كتابه المهم عن نجيب محفوظ الإنسانى وهو مانوافق معه د. إبراهيم الشيخ ـ فى كتابه المهم عن نجيب محفوظ لد من أن سرد حكاية أو مجموعة حكايات على طراز قصص الأنبياء لابعد تاريخا فنيا ولا فنا روائيا يستهدف التاريخ فكل مافى الأمر أن نجيب محفوظ استخدم أسلوب الحكى واستعار شكلا مقاريا لشكل قصص الأنبياء وأسماء شخصيات روائية مقارية فى جرسها لجرس ونطق أسماء الله ورسله والملائكة والشياطين وما إلى ذلك مما ورد فى القرآن الكريم.

وعود على بدء، فإن (أولاد حارتنا) تتحدث عن حارة تصور فيها صاحبها هذا الصراع الأزلى بين السلطة والشعب في حضور القوى الإلهية التي تطل علينا دائما من عل، وهذا الصراع أخذ (مصر) كنموذج دال، وتوالت المدلولات المديدة طيلة الحكي، متخذا في الظاهر توالى الأحداث منذ هبوط آدم إلى الأرض وريما قبل ذلك، وفي الباطن، هذا الصراع الاجتماعي والسياسي في مصر الناصرية حنئذ.

(٥) العلم .. الدين

وتتوالى الحكايات حتى نصل إلى حكاية (عرفة) التى هى أكثر الحكايات لفتا للنظر، فمنذ الحكايات الأولى ندرك أن أولاد الحارة لابد أن ينهض بينهم زعيم فوى ينشأ فيهم، ويرتبط برياط مابصاحب الوقف ـ الجبلاوى ـ ويكون آدهم أول الحكايات فقد طرد من البيت الكبير لخدعة إدريس له، وحين يجئ (جبل) يكون عليه أن يدخل في صراع ضد البيت الذى نشأ فيه، بيت الوقف، ويسعى على عليه أن يدخل في صراع ضد البيت الذى نشأ فيه، بيت الوقف، ويسعى على ميثة موسى عليه السلام إلى طلب العدالة فهو من آل حمدان المغبونين حتى تستقر الأمور.

ومثل كل شيء له نهاية، فسرعان ماغادر الدنيا ليعود الظلم من جديد، ويعود (رفاعة) - أحد احفاد الجبلاوى الكبير يحاول أن يصلح ما أفسده الظلم والنسيان، وتكون نهايته - على غرار نهاية عيسى عليه السلام بعد أن يحاول (بالوقف) ثم عاد لاحتقاره طائبا مثلا أعلى للعدالة، غير أن رحيله لايحول دون عودة حواربيه لإكمال مابدأه.

ويمجىء (قاسم نكون أمام هؤلاء المستضعفين فى الأرض الفقراء الباحثين عن المدالة والحق، ويواصل بين المدالة والحق، ويواصل بين أصحابه طلبا للحق، ويستطيع قاسم على غرار ماجاء به محمد ﷺ القضاء على الفتونة ويسعى إلى توزيع الوقف بالعدل، وينشىء المجتمع (الفاضل).

ولأن الحارة آفتها النسيان دائما، فإن الزمن كفيل بالإتيان بالفتوات من جديد، غير أنه بانقضاء تعاليم قاسم وعهده تمضى مرحلة لتبدأ مرحلة جديدة، مرحلة يتأكد فيها من جديد الانتصار للدعوات السابقة، ويحس سكان الحارة أنهم في العالم الجديد يحتاجون إلى أمر جديد، وسيتأكد هذا الإحساس حين . يأتي (عرفة) إلى الحارة، وهو من اصل غير معروف، لم يتصل بالجبلاوي الكبير، ولم يعرفه كذويه، غير أنه حين بهبط إلى الحارة سيرى أن سكانها يحنون إلى هذه العهود القديمة التي كان يعم فيها العدل وينتصر الخير.

ولأن عرفة يملك مالا يملكه أهل الحارة السعر (= العلم)، فإنه يندهش لحال الحارة، حيث يتصارع عالمان، عالم الحارة القديم، وعالم (عرفة) الجديد، عالم الماضى الموغل في الزمن البعيد، وعالم الحاضر الموغل في التحضير والمرفة، يعبر (عرفة) عن هذا حين يقول:

«هذه الحارة المعرورة الجاهلة! ماذا تدرى من الأمر؟

لاشىء، ليس لديها إلا الحكايات والرباب، هيهات أن تعمل بما تسمع، ويظنون حارتهم قلب الدنيا، وماهى إلا مأوى البلطجية والمتسولين، وكانت في البدء مرتعا قفرا للحشرات حتى حل بها جدكم الواقفاء ص ٤٩٨. ويستطيع عرفة أن يدرك أنه يملك العلم، أما أهل الحارة فلا يملكون إلا التاريخ، الذي يمتك الدين، ومن ثم، فهو يقول في نبرة تقترب من الفرور:

> دأنا عندى ماليس عند أحد، ولا الجبلاوى نفسه، عندى السحر، وهو يستطيع أن يحقق لحارثنا ماعجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين» (٤٩٨).

وعلى هذا النحو، ندرك رويدا رويدا أن العلم فى مواجهة الدين يحاول أن يخاول أن يخاول أن يخاول أن يخاول أن يخاول أن يخلق صيغة جديدة للصراع بين طرفى الإنسان الواحد فى الحارة، وعلى فرض أن (عرفة) يمثل العلم كما يبدو من السياق الروائي، وهذا صحيح، فإننا نلحظ أنه يحاول مواجهة مشاكل الحارة وإصلاح ماأفسده كر السنين اعتمادا على العلم وحده دون الإفادة من العنصر الذاتى: التراث.

لقد حرص أبناء الحارة على رصد حركات الناظر (النظام)، كما حرضهم على القضاء على الفتوة (الحاكم)، معتمدا في هذا كله على (العلم)، يقول مصورا دوره في المستقبل دقد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المبانى، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتناء (٤٨٣)، وحين ترد عليه قرينته: «هل يمكن أن يحدث ذلك قبل قيام الشيامة» يجيب بسرعة «آه لو كنا جميعا سحرة».

رغم أن العلم هنا يعتمد . وحده . على أنه السلاح الجديد (السحرى) الذى يستطيع، فقط توفير الخير، وتحقيق العدالة.

ورغم أن عرفة يعرف جيداً أن من شروط التغيير الانتماء إلى التراث في الوقت الذي لابد أن نتخذ فيه من الماصرة (من أدواتها المنهجية العلم) هدفا.. فإن عرفة بدا كأنه كان واعيا لقانون الغرب أكثر منه وعيا لشرط الشرق، واعيا لضرورة الحاضر والإغراق فيه أكثر من وعيه من تلمس الماضي وفهم تأثير دوره في الوجدان العربي.

وهذا يحمل فى معناه تنبها لدور العلم وهو ماتنبه إليه الكثير من مثقفينا (من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقى.. إلخ)، غير أنه يبدو أن ثقة نجيب محفوظ المطلقة فى العلم هنا دفع به، فى كثير من الأحيان، إلى كشف هذه الثقة المطلقة في عنصر واحد من عناصر مواجهة الظلم، إنه لايرى غير العلم منقذا لهذا العالم الشرقي من شروره، وريما شرور الغير خارجه، وهي دعوة كانت تغلب على أفهام مثقفينا حين تعرفوا على الغرب ومنجزاته لأول مرة، لكنهم بعد فترة لايلبثون أن يعرفوا أن العلم وحده لايكفي ليحرز النصر، إنه يسرف في هذا حين يقول (لاينبغي أن نعتمد على شيء سوى السحر الذي بين أيدينا) (٤٩٧)، كذلك يصل به الأمر إلى درجة أنه يقول:

د «أنا عندى ماليس عند أحد، ولا الجبلاوى نفسه، عندى السحر، وهو مايستطيع أن يحقق لحاربتا ماعجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين) (٤٩٨).

وهو مانستطيع أن نرفضه، فمن الخطأ أن يقال إن المصور السابقة التى ظهر فيها أنبياء لم تستطع أن تحقق ماتصبو إليه البشرية من عدالة وحق، أو من الخطأ أن نقول - وهو ماردده البعض - إن قاسم أو عصر قاسم أو دين قاسم كان ضد العلم، ومن الظلم أن يقال أيضا إن نجيب ضد العلم أو ضد التقدم..

أى أنه ليس ضد عرفة لل على المكس لقد علق عليه آمالا كبيرة في تغيير وجه الحارة، والقضاء على الظلم الاجتماعي فيها.

على أنه من المرجح أن نجيب محفوظ مع إيمانه بالعلم وقيمته، ومع إيمانه بالتراث وأهميته، فإنه آمن بالأول أكثر من الثاني، وكثير من العبارات في الرواية، خاصة في لوحاته الأخيرة، تشير إلى مثل هذا المني.

ولايخلو من معنى هنا أن عرفة فى محاولته الدائبة لاستخدام العلم وحده هى التغيير انتهت به المحاولة إلى أن يتسلل إلى بيت (الجبلاوى) الكبير للإفادة من أسراره (أليس هذا اقتتاعا بالاعتراف بما يملك الجبلاوى؟) وأدى به هذا إلى المطاردة فالقتل، ومهما يكن مايشير إليه (حنش) رفيق عمره وكاتم أسراره العلمية من أنه سعى بمد موت عرفة إلى البحث عن الكراسة العلمية، وترك النهاية مفتوحة ليوهمنا أنه (يعبر عن عدم ثقته باحتمالات المستقبل من ناحية التحدم العلمي وتغيير وجه الحياة في الحارة) (د. محمد حسن عبد الله:

الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر ١٩٧٨)، فمن المؤكد أن العمل على مستوى الواقع أو الرمز يؤكد شيئًا واحدًا، هو، أن الاعتماد على العلم وحده كفيل بتعطيل السعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، فيحولها إلى مغامرة لاتلبث أن تفشل شأن أية مفامرة غير محسوبة بالقدر الكافى، وهو مايتنافى مع السعى إلى تحقيق هذا الهدف.

وعلى هذا النحو، فليس من المصادفة أن يقهر فكر عرفة، ولا يلبث أمام خيوط الواقع الوحشية أن يقتال، فيلقى بجثته إلى مقلب زيالة، وهو المصير الذى انتهى إليه من يسمى إلى العلم دون وضع فى الحسبان أن العلم دون (هوية) الإنسان يصبح لعبة خطرة تودى بصاحبها إلى زاوية النسيان.

وهنا يلح علينا العمل بكثير من الرموز التى تبدو فى النسيج العام للرواية نشازا، فكيف للجبلاوى الكبير، وبعد (مغامرة) حفيده المتحضر أن يرسل بامرأة فى نهاية العمل ليبلغ عرفة وصيته التى تؤكد رضاه عنه، إن المرأة تفضى إلى الحفيد برسالة تقول له فيها:

> ـ قيل ئي قبل صعود السر الإلهى اذهبى إلى عرفة الساحر. أي عرفة . وابلفيه عنى أن جده مات وهو راض عنه (٥٣٨).

> > وتتداعى التساؤلات:

هل يريد الجيلاوى الكبير أن يقول لنا كلاما مناقضا لهاجسه الذي كان يشغل عقول الشخصيات المسلحة من أحفاده؟

وهل كان راضيا عن حفيده. عرفة. الذي لجأ إلى السحر (= العلم) وحده دون تلمس تكون الإنسان الشرقي (= العربي) وتراثه.

وهل كان راضيا عن طريقة السحر في مواجهة الناظر من أنه لجا إلى الزجاجات الحارقة - القنابل - التي تعنى أسلوب الدمار؟

وهل كان راضيا عن استخدام وجه العلم البشع في نيل الحق؟ وهو مايصل بنا إلى سؤال آخر:

هل كان راضيا عن العلم بشكل مجرد؟

والواقع أننا لانستطيع فهم الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نريط ذلك كله بقضية قتل الجبلاوى فى نهاية الأمر، وهى قضية أسهب فيها نجيب محفوظ نفسه فى عديد من جلساته، مؤكدا أنه لم يقصد النيل من الجبلاوى قط مهما يكن الرمز الذى يشير إليه

(فصلنا شهادة نجيب محفوظ في الملحق الذي في نهايته البحث).

إن ذلك كله يقف بنا على حافة الهاوية والاعتقاد دون شك..

(١) الشكل والمتوالية

ثمة تطور في مجال الشكل لايخطئه قارئ نجيب محفوظ.

وهذا التطور بيداً فى هذه الفترة التى كتب فيها روايات المرحلة التى تبدأ (بأولاد حاربتا) فى نهاية الخمسينات، فحتى (الشلاثية) (كتبت قبل ثورة ١٩٥٢) حرص نجيب محفوظ على الشكل الكلاسيكى الفريى، لكنه لم يلبث فى (أولاد حاربتا) أن جاوز هذا الشكل ولم يعبأ به، ودخل فى مرحلة (تأصيل) للرواية العربية.

ومنذ هذا الوقت حتى الآن أبحر فى عديد من التجارب الفنية التى لم يخضع خلالها لوطأة التقليد الفربى، وهو نفسه اعترف بهذا فى كثير من أحاديثه، فهو يقول على سبيل المثال، وهو ماردده كثيرا:

(الآن، لاأهتم بأى شيء من هذا إلا بالتمبير عن ذاتى بحرية تامة، سواء اتفق هذا التعبير أو حتى تناقض مع القواعد فهى لاتهمنى إطلاقا، ولم تعد هذه القواعد في نظرى إلا الاسلوب الذي يكتب به الكاتب، أي ليس هناك قواعد، ويصح جدا أن يكون لى أسلوبي الذي أكتب به)

(فصول مارس ١٩٨٤).

وإذن، نستطيع القول إن نجيب معفوظ طور الرواية العربية كما لم يطورها أحد من قبله، وبالشكل الذي يمكن أن نتفق فيه مع حيثيات جائزة نوبل ونختلف. نتفق حين رأت هذه الحيثيات أن إنتاجه ديمني نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبىء، وإننا نختلف بالقطع حين يمنى هذا اطرادا فى الشكل الغربى، وإنما مثل إنتاجه تأصيلا فريدا للرواية العربية.

وتتعدد أشكال التطور الإيجابي في الرواية المربية، غير أن أكثرها لفتا للنظر اتباع أسلوب (المتوالية) ولاسيما في روايته (أولاد حارتنا).

المتوالية وروح الشرق:

إن الشكل الذى يعتمد على (المتوالية) في هذه الرواية هو الشكل الذى يقترب من (الاسترسال)، وهو لون من الأداء الفنى عرف به الشرق قديما ومازال يمثل، في نسيجه، صفة (التميز) في الروح الشرقي حتى الآن.

ولفهم هذا اللون لابد من الإشارة إلى التنويهات المتوالية في الدراما الإغريقية القديمة، فمما لاشك فيه أن هذه الدراما احتوت، ضمن مااحتوت، على كثير من هذه الخصائص الشرقية في الأداء، فإذا عرفنا أن الاداء الفني في الدرب يغلب عليه الشكل الدرامي التقليدي، فإن الاداء الشرقي يغلب عليه شكل (المتوالية)، بما فيها من تتويع ودوران وتتابع واستمرار.

وإذا وجدت هذه الخاصية فى الدراما الإغريقية فهى توجد بشكل خافت غير مؤثر على روح الممل الفنى، لكنها فى فنون الشرق تمثل جوهر العمل بمايمكن القول إنها تمثل روح هذا العمل.

وهذه الخاصية نستطيع أن نعثر عليها أكثر في فن الموسيقي.

وبالمودة إلى نجيب محفوظ نستطيع أن نجد فى رواياته، لاسيما فى مرحلة (أولاد حارتنا) هذه الخاصية التى تنتمى للموسيقى الشرقية تتسلل عبر نسيجه الروائى وعبر مساحات فنية شاسمة، وهو مايدفع بنا للتعرف على المؤثرات الموسيقية الأولى عنده.

إن أحاديثه والحوارات التى أجريت حوله تؤكد لنا ولمه بالموسيقى الشرقية بوجه خاص، (أميل إلى الموسيقى الشرقية، تربيت عليها) (نجيب محفوظ يتذكر، ص ٩٥)، ويؤكد في موقع آخر أن شففه بالموسيقى (يكاد يفوق شغفه بالأدب). ونستطيع أن نؤكد من تتبع اعترافاته أن الموسيقى الشرقية استحوذت على مساحات كبيرة من مجال اهتمامه، وخاصة حين يردد أن آلة مثل القانون كانت أثيرة لديه فضلا عن حضور العديد من حفلات الموسيقى، كذلك هفى الفترة المبكرة من حياته عرف ظواهر الفن الشرقى والموشحات الشرقية والأدوار التى لاتخرج عن هذا اللون، ولابأس من أن يضيف أغانى سيد درويش وصالح عبد الحى وأساطين من أصحاب هذا الروح الشرقى في الأداء الموسيقى الخاص بنا.

والمعروف أن القانون من أهم آلات التخت الشرقى الذى كان لايخرج فى زمن محفوظ عن عدة آلات أخرى (هى العود والكمنجة والرق)، والأكثر من هذا كله أن محفوظ لايذكر أنه اكتفى بالسماع أو حضور هذه الحفلات الصاخبة فقط، وإنما يؤكد أنه درس فى معهد الموسيقى العربية دراسة منظمة ـ بالفعل ـ لمدة عام كامل درس خلالها ـ إلى جانب النوتة الشرقية والأدوار الميزة ـ طلسفة الجمال.

ولايمنى ذلك أن التكوين المبكر لنجيب محفوظ لم يعرف فقط إلا هذا اللعن الشرقى وأدواته، وإنما عرف بعض المؤثرات الغربية الأخرى المتاحة في عصره، فعرف السينما الفربية وشفف بها، وعرف منها بوجه أخص أفلام (رعاة البقر) فضلا عن الأعمال الروائية الغربية الكثيرة التي التهمها وكذلك حرفية (السيناريو) حين عمل بالسينما فترة طويلة.. غير أن هذا كله مثل موجة عابرة في تيار الحس الشرقي ومكوناته.

ونجيب محفوظ هنا لاينكر الفن الغربي، فالى جانب أنه يسود في عصرنا، فإنه يحتوى - في تطوره التاريخي - على كثير من المؤثرات الشرقية، فالعود إلى الفن الغربي هو عود إلى الفن الشرقى ، غير أنه كان أكثر ميلا من غيره (بالخصوصية)، فلم يركن إلى الغرب، أو يتمسح به وحسب، لكنه سعى إلى الخيوط المميزة البراقة في نسيج الفن الغربي ليعرف أنها (الصنعة) الشرقية، ثم راح يضيف إليها ويعمقها في النسيج الإنساني.

وهذا الوعى بالواقع الغربي والوعى الشرقى هو الذى مكن نجيب محفوظ من وضع يده على (معادلة) الهوية العربية في هذا العالم الذي لايعترف

(بالأيديولوجية) المامة، وإنما بقدر ماتكون الأيديولوجية الخاصة نابعة من الكيان معبرة عنه، بقدر ما تعبر عن أصالتها، وتضيف إلى الكيان العالمي.

وهو يتوقف بنا أكثر عند فن الأداء الشرقي٠٠٠

الأداء المرتجلء

إن فن الأداء الشرقى يختلف بالضرورة عن فن الأداء الغربى لطبيعة التباين الشاسع بين الاثنين. فمن المعروف أن فنون الشرق، عموما اتسمت بالانفتاح والتوسع الأفقى عكس فنون القرب التى عرفت بأشكالها المصودية المقننة المفضية إلى الذروة، فالنهاية. والذروة كانت غاية الفنون كافة في الغرب، غاية تقنية ونفسية سرى مفعولها على الأوبرا (التي خرجت من أغاني والحان الدراما الإغربية) والسيمفونية والرواية.

أما فنون الشرق، فلم تكن الذروة وسيلتها في التصعيد . التطوير، إنما عنيت بالأداء المرتجل (اسعد على، مجلة أقلام، ١٩٧٤/٩).

الأداء المرتجل إذن هو أهم خاصية هي فنون الشرق، حيث بهب طبيعة هذا الفن صاحبه حرية التنويع والتطوير الحرفي إطار الشكل العام المتفق عليه،

ولاشك أن أهم أشكال الاداء الفنى عندنا تتمثل فى المتواليات بوجه خاص، وهذه المتواليات تعود ـ فى تنويماتها المستمرة ـ إلى توالى وتنوع الأديان التى ظهرت فى الشرق ممتمدة أهدافا وتعاليم واحدة تنوعت بفعل توالى واختلاف الأزمان.

وما أشبه أية (وحدة) فنية في تتابعها الفنى بهذه الصورة التي تمتد بشكل أفقى وليس بشكل رأسى محدد، ولعل من أظهرها شخصيات أو وحدات (أولاد حارتنا) هنا.

وهو مايحتم علينا هنا التوقف عند تمريف (للمتوالية) التي تتخذ تعريفا غربيا، لكن تحتوي على مضمون شرقي صرف.

التنويعة هي شكل معروف في التأليف الوسيقي

وهو يبدأ بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبمادها عبر صبغ منوعة غير محدودة العدد، وعدد التنويعات يعتمد على قوة اللحن ومرونته من جهة وقدرة المؤلف على الابتكار. في التنويع الأول يجسد المؤلف طابع اللحن، ثم يبنى لحنا يبدو جديدا في إيقاعه وأصواته القوقية (هارموني) لكنه في جوهره يمت بصلة روحية للحن الأول/ الرئيسي.

التتويع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (إيقاع) اللعن الأصلى ويناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مفاير في الملاقات الصوتية.

أما فى التتويع الثالث فريما ارتأى المؤلف الرجوع إلى الصيفة الأساسية (اللحن الرئيسي) وعرضها كما هى، لكن بتغيير فى الهرمونية والتوزيع الآلى، أو بإضافة أبعاد جديدة إلى تلك الصيفة تعطى انطباعا بالتوسع والتلوين..

هذا هو التعريف البسيط للتتويعة أو شكل (المتوالية) في الموسيقي، وهو شكل نمثر عليه في عديد من روايات نجيب محفوظ الأخيرة لاسيما روايته (أولاد حارتنا) مما يقطع - مع تمحص علاقات المقارنة - إلى شبه واحد نجده في عديد من أشكالنا الفنية الإسلامية القديمة، ولمل أبرز مثال له في (الف ليلة وليلة) حيث تتوالى الحكايات - فأولاد حارتنا - عبر تتويمات إيقاعية تأخذ شكل اللحن المنساب من (المتوالية).

إن مثل هذا التتويع يبدو واضحا في رواية (أولاد حارتنا)، فما يكاد يمضى التنويع الأول - الجبلوي - حتى يكون الكاتب قد جسد اللحن الرئيسي في (الأرضية) التي جهد لتستوعب الإيقاع الرئيسي والذي سيتوزع فيما بعد طيلة المتواليات الأخرى: أدهم، جبل، رفاعة، فاسم، عرفة.

ويلاحظ أننا فى آخر متوالية (عرفة) نكون قد وصلنا مع الرواثى إلى مانجح أن يطور فيه ويكثف كافة التيمات المتوالية طيلة اللحن الرئيسى بحيث يبدو لنا أن هذا التتريع الآخر ببدو آكثر تأثيرا وعمقا من أى تتويع سابق. وعلى هذا النحو، فنحن مع كل لوحة فنية (يسميها شخصيات) الانبعد عن اللحن الأول على اعتبار أنه اللحن الذي يمهد لكافة الألحان المتوالية بعده، ومع كل لوحة يغيل إلينا أننا نعثر على إضافات فنية منفصلة، غير أن وضعها في الإطار العام يؤكد لنا أنها منبثقة من اللحن الأول، ومؤدية مع غيرها إلى (أثر) واحد للمتوالية.

قد يبدو لنا أن الجبلاوى هنا يمثل الأثر المقصود أو المحور الرئيسى، غير أن اممان النظر يؤكد لنا أن ثمة قيمة واحدة (المدالة الاجتماعية) هى الأثر والمحور الذى لاتخرج عنه المتوانية بأية شكل.

وهو مايتوجب علينا معه التوقف عند هده القيمة (العدالة الاجتماعية)، فإنها فضلا عن أنها تمثل القيمة الوحيدة في رواية (أولاد حارتنا)، فهي تمثل القيمة الأثيرة لدى نجيب محفوظ في (كل) أعماله.

(٧) قضية العدالة

إن الجبلاوى الكبير وولده أدهم يجسدان فكرة المدالة والحق منذ اللحن الأول، فالجبلاوى ينصب أدهم بدلا من إدريس، ولأن هذه القيمة يتنافى فيها ممنى الظلم لفهم الأب طبيعة أدهم وإدريس فإن إدريس يحاول الخروج عن هذه القيمة فيوقع بأخيه، الذى يطرد إلى الخلاء، ومن ثم، تبدو قيمة العدل ضائعة.

ولانكاد نصل إلى الحكاية الثانية (جبل)، حتى نرى الروائى يسمى إلى تجسيد قيمة المدالة أكثر في وقت يحاول أن يستنفد أبعادها في القصة الأولى فنحن أمام قصة جديدة، حيث بعث الجبلاوى الكبير (جبل) على صيانة كرامة الإنسان، وحين يسأل كيف، يجيبه.

(بالقوة تهزمون البفي، وتأخذون الحق، وتحيون الحياة الطبيعية) (١٧٨).

وتتبلور هذه الرؤية أكثر حين يقف أمام الناظر . ناظر الوقف ـ ليقول له في هدوء حاسم: - جئت مطالبا بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة (١٨٥).

وقد استطاع جبل بالفعل أمام رفض أصحاب الوقف وجبروتهم أن ينتصر في معركته في أكثر من مرة يحاول فيها الخصم استخدام الحيلة، ولم يكن من المصادفة أن يلتف حوله الغلمان والشباب ويتصايحون:

جبل يانصير الساكين

جبل ياقاهر الثمابين

وكان على جبل أن يمضى أكثر فى طلب العدل، ويتمثل هذا أكثر مايتمثل حين تحدث مشأجرة يقوم فيها دعبس بفقء عين البعض، فإذا بجبل لايرضى بفير أن يقوم المصاب بفقء عين من فقاً عينه (عين بعين)، صاح جبل فى عنف .

(. . فإما النظام وأما الهلاك) (٢٠٨/ ٢٠٩)

وقد لبث جبل بينهم . كما يقول الراوى . (رمزًا للعدالة والنظام، حتى غادر الدنيا).

وعلى هذا النحو يستنف اللحن موجاته ولايستنفد تيار المتوالية كلها، إذ سرعان مانلتقى بلحن آخر، نلمح فيه وصف الروائى جبل بأنه (القوة المادلة)، وليس هذا مصادفة، فنحن في اللحن الجديد أمام شخصية تختلف عن سابقتها في إقامة المدل.

ويلاحظ أننا هي اللحن الجديد أمام ريط وثيق بين الضعف والحق المسلوب. إن رفاعة يدعو إلى الحق بهوادة تفتقر إلى القوّة، وهو كثيرا مايقول على لسان إحدى الشخصيات هي قصة (رفاعة).

> (ومن هم المساكين؟ أنهم اقفية متورمة من الصفع وأدبار ملتهبة من الركل وأعين يرعاها الذباب ورءوس يميش فيها القملُ (٢١٦).

ويلاحظ أنه في كل مرة كان يبنى لحنًا جديدًا لكن يعاود هذا اللحن ـ على طيلة قصص الرواية ـ اللحن الأصلى، فطيف الجبلاوي يعاود الشخصية الجديدة هى كل مرة، إما بالجسد أو الخيال (٢٤٧)، ويؤكد هذا أن الجبلاوى، وإن لم يكن من أتباع الضعف فى طلب الحق أو التسامح فى البحث عنه، فكثيرا ماكان يواجه رفاعة ليقول على لسانه (الضعيف هو الغبى الذى لايعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغبياء) (٢٤٨)، ومع أن رفاعة حاول أن يقلل من تأثير القوة فى طلب الحق، فإن خلفاءه كانوا يؤمنون بدعوته فى جوهرها الصحيح (إذا وزع الربع بالعدل، ووجه للبناء والخير، فهو الخير كل الخير) (٣٠٥).

على أن الراوى يضيف إلى هذه الألحان تجاوزًا لحنيًا لابد منه لتحقيق الأسلوب (البولفوني)، وهذا اللحن الجديد الذي يؤكد التوالي وتأثيره يتمثل في شخصية (قاسم)، إن الراوى يكون واعيا إلى أن العمل كله لايحتاج لتوسيع وتلوين بقدر مايحتاج إلى كمال واكتمال في الرؤية لطلب الحق، ومن هنا، نكتشف أن المؤلف ينبه إلى خطورة الفتوة (الديكتاتور) في طلب العدل، إن الجبلاوي يبلغ حفيده ـ قاسم ـ أن:

(جميع أولاد الحارة احفاده على السواء وأن الوقف ميراثهم على قدم الساواة، وأن الفتونة شريجب أن يذهب) (٣٥٣).

ويقترب قاسم من اللحن الرئيسى ليكمله حين يكشف عن سبب مجيئه (ماأردت إلا المدل) (٣٧٨)

ويظل يردد هذا اللفظ الأثير لديه دائما (العدل، العدل).

ونستطيع أن نلم بفلسفة قاسم في دعواته المتوالية:

 (ذهب الناظر إلى غير رجعة، واختفت الفتوات، لن يوجد فى حارتنا بعد اليوم فتوة، لن تؤدوا أتاوة لجبار، أو تخضعوا لعربيد متوحش، فتمضى حياتكم فى سلام ورحمة ومحبة) (٤٤٧).

. (بيدكم أنتم ألا يعود الحال كما كان، راقبوا ناظركم فإذا خان اعزلوه، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضريوه، وإذا ادعى فردًا وحى سيادة أدبوه، بهذا وحده تضمنون ألا ينقلب الحال إلى ماكان) (٢٤٢). وخلال التقطيع والتكثيف في اللحن بضاف إليه طرح جديد، لحن ببدو متنافرا لكنه لايلبث أن يلتثم وينوب في التويعة الرئيسية، ويتمثل في شخصية (عرفة).

إن شخصية عرفة هي الشخصية الجديدة التي ينتهى إليها هذا المبراع، إن عرفة يتمنى أن يعرف الناس كلهم سر السحر (العلم)، مفسرا ذلك بأن (الحارة في حاجة إلى قوة) (٢٦٩).

يتمرد على التاريخ (= الحكايات)، يقول مؤكدا (ستبدأ الحكايات، متى تنتهى هذه الحكايات: وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالي؟ سيفنى الشاعر وتستيقظ الفرز ياحارة الحسرات..) (٤٧١).

لقد كان عرفة أقرب إلى جبل وقاسم من أدهم ورفاعة.

وهو شغوف جدا بقيمة العلم (قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المبانى، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا) (٤٨٣)، ولأنه يؤمن بالعلم كثيرا مايقول (لو كنا جميعا سحرة).

نحن نعرف حكاية عرفة والصير الذى انتهى إليه، غير أن الملاحظ احتفاء الراوى كثيرا بالعلم ممثلا في شخص عرفة (الناس أكبروا ذكراء ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم)،

وهو ماأشرنا إليه سلفا، غير أن الراوى بعد مقتل عرفة يظل ينتظر، مع أولاد حارته، أن يمود حواريوه ورفقاؤه، فأهل الحارة (كانوا كلما اضر بهم العسف، قالوا: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين في حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور والعجائب) (٥٥٢).

وكأن الراوى ينهى متوائية (أولاد حارتنا) ليميد استنفاد وحداتها اللحنية فى متوالية أخرى أعمق منها بعد ذلك بقرابة عشرين سنة بعنوان (ملحمة الحرافيش).

ملحمة الحرافيش.. أبنية الوعى

القصل الثالث

«من الصعب تصور درجة الوعى الإبداعى دون رصد مفهومه المميق فى واقع الحماعة التي بنتمي إليها».

.. هذه بدهية لم نعد في حاجة للبرهنة عليها الآن..

فالبرغم من أن هذا التصور قد تم التوصل إليه منذ حقبة بميدة، فانه لايزال صالحا للممارسة والتعامل به في تكشف الرؤية الإبداعية.

إنها قضية العبور من الوعى الواقع - السائد -، إلى الوعى المكن - الطموح -بتمبير الناقد القربي المعروف لوسيان جولدمان -

ذلك أن الوعى الذى نعشر عليه في أى نص أدبى يجب أن يعبر عن البنية الرئيسية في فكر المجتمع، وهو وعى لا يعكس واقعا جامدا (يزعم البعض أن الإبداع مرآة للمجتمع)، وإنما يعكس واقعًا آخر مغايرًا يكمن في تطور الفكر الجماعي للنزوع إلى التخلص من الواقع (الموتوغرافي) إلى واقع ديناميكي صاعد، اذ يمكن تصور هذا الوعى كبدهية واقعية يكون من شأنها أن توجه من أجل حصول المجتمع على لون من التوازن في ذلك الواقع الذي يحياه.

بَيدُ أن هذا التطابق لا يمضى على مستوى التمبير الدلالي فقط، وإنما يمضى على مستوى تعدد البني في العمل الواحد.

فمن البديهى أن الوعى لا يتحدد فقط في المضمون الذي يقدمه النص، وإنما يتحدد ـ كذلك ـ في الصياغة الفنية التي تسهم في البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له . ومن هنا، فإن التعامل مع بنية المضمون لا يحول دون التعامل مع البنية الفنية، كما أن التعامل مع البنية الفنية لا يحول دون التعامل مع سياق الوعى الخارجي.

وبهذا وذاك – الوعي والبنية الفنية، أو تشابه البنى ـ لا يجب أن نجعل الجهد النقدي مقصورا علي واحد منهما، فالوعى والبنية الداخلية يمثلان مما درجة متقدمة ومتميزة من درجات الوعى الجماعى.

ولنقل - زيادة فى التوضيح - إن ضهم هذا التصور والعمل به يعطينا هكرة موجزة «عن بنيته الأيديولوجية مما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة فى النص تعدل م حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه، وعلي هذا فهنا علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبنية».

وعلي هذا النحو، هإن التعامل مع منص ملحوظ لنجيب محفوط (ملحمة الحرافيش)، لابد أن نضع في حسباننا هذا التصور، مما يخرج بنا من التوقف عند الدلالة فقط. أو التعامل معه الصياغة الفنية وحدها، وإنما تستخدم كل ما يمكن أن نفيد فيه لتكشف هذه المساحات الملحمية الشاسعة التي أمامنا.

معنى هذا أن فهم النص من داخله فقط - بوصفه كيانا قائما بذاته - لا يحول دون الإشارة إلى عدة تعريضات أولية والتي تحدد - منذ البداية - طبيمة (الملحمة)، ودلالة تسميتها، كما لا يحول دون فهم ملامح البنية الاجتماعية والسياسية في مصر في حقبة السبمينات لارتباط النص في علاقة حميمة بها (كتب فيها وعبر عنها وإن لم يلتزم بزمن أو فضاء مكاني محدد)، وبعدها نستطيع الوصول إلى أبنية الوعى ومستوياتها.

٢ ـ اللحمة

منذ البداية، نحن أمام عنوان دال (ملحمة الحرافيش)..

وعبورا فوق تنظيرات وتعريفات كثيرة حول (الملحمة)، فان ثمة سمات عديدة يمكن أن نمثر عليها في ملحمة نجيب محفوظ، وهي سمات يمكن أن نجد لها جذورا عميقة فى شكل الملحمة كما عرفت بإطارها الأدبى والشعبى سواء بسواء، كما نجد لها مؤثرات بعيدة الفور فى العصور القديمة ـ عند الإغريق ـ والعصور الوسطى ـ فى الفرب الأوربى أو الإسلامى.

إن ملحمة الحرافيش هنا تحاول تأكيد قيمة أبطال تقترب ملامحهم من الأسطورة، إلى حد بعيد (عاشور، شمس الدين، جلال...) وتتعدد أسماء هؤلاء الأبطال حتى تصل بهم إلى عشر شخصيات شامخة بمواقفها وأحداثها.

وفى الملحمة لا نخطىء هذ التكرار الذى لم تكن لتخطئه عين قط فى الملاحم القديمة وفى حكاياتها الشعبية خاصة مثل (أبو زيد الهلالى) على سبيل المثال، وهو تكرار مقصور على عالمها ومقصود فى حد ذاته.

كذلك نعثر على هذا التجزؤ في (السرد) خلال الحكايات المتوالية كأنها تطريز بارع في آنية عتيقة، وهو تطريز لا يوحى بروعة الآنية وإنما تؤكده مساحات الفراغ المعتدة بين وحدات التطريز.

وفى رواية محفوظ أو ملحمته (ثمة قرابة وانتماء مؤكدان بين الرواية والملحمة)، إذ نجد هذا الواقع الميز للأبطال من حيث مواقفهم الدرامية النبيلة، والتي تعلو بهم إلى ذرا المجد أو تهبط بهم إلى ثرى الأرض هبوطا موحيا أخاذا.

بيد أن أكثر الملامح الميزة في «ملحمة الحرافيش» منا هو الاحتماء بالدلالة الاجتماعية والتركيز عليها، فعلى الرغم من المفامرات الخرافية التي تفلفها وهذا العالم الأسطوري الذي قلما تخلو حكاية واحدة فيها من رموزه وقماقمه.. فإن الواقع الاجتماعي والسياسي بالتبعية _ يفكس تطور المجتمع والأفعال المباشرة لأصحابها.

إن الملحمة - بالتحديد - تحمل بصمات واقع السبعينات مجازاً، ويصمات الواقع المصرى والعربي كلفة فعلياً، كما تحمل دواعي الوعي الاجتماعي وترتقي به.

وريما كان أكثر ما يميز ملحمة الحرافيش بشكل مباشر هذه الروح المتوثبة الحيوية التي نمثر عليها فيها، مما يشير إلى اقترانها المؤكد بروح حرب أكتوبر المردد والأثر الذي تركته فينا جميعاً.

وتتأكد هذه الروح من مراجعة أعمال نجيب محفوظ السابقة عليها، ففى روايات مثل (القاهرة الجديدة)، و(خان الخليلي) و(بداية ونهاية) ومروراً (باللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الطريق) و(الشحاذ) و(ثرثرة ضوق النيل) ووصولاً إلى (المرايا) وغيرها نعثر على كثير من الشخصيات المنهكة، التي تمضى حياتها في الماناة، في وقت لا نعثر هيه ـ للكثيرين ـ على بصيص أمل، أما ملحمة (الحرافيش) التي كتبت بعد نصر أكتوبر ـ ١٩٧٣ ـ مباشرة فإنها قد تأثرت بروح الحرب التي قدر للإنسان المصرى أن يخوضها فخاضها بشجاعة جديرة به.

إن الحرافيش تحمل الكثير من الاضطرابات وتشير إلى كثير من الثورات التى حفلت بها صفحاتها مما يعكس المالم الجديد الذى عاشه المصريون وأثر فيهم.

إنها ملحمة الجدد..

وهو ما يصل بنا إلى تعريف جديد ..

٣- الحرافيش .. من هم ؟

لم يكن اختيار (الحرافيش) ليخلو من معنى.

فهؤلاء الحرافيش الذين نعثر عليهم في ملحمة نجيب محموظ، يمكن أن نعثر عليهم في أزمان عربية كثيرة.

وهو ما يحتم علينا الإشارة. بشكل خاطف. إلى الخط الزمنى في حركته إلى الوراء.

ويمراج على نصوص المسريزى وابن تفرى بردى وابن إياس وابن بطوطة والسخاوى وغيرهم حتى الجبرتى فى بدايات المصر الحديث .. يتأكد لنا أن أولئك الحرافيش فى المصور الإسلامية الزاهية حتى الآن عرفوا ضمن شرائح اجتماعية عديدة، وامتهنوا كافة المهن، وافتظموا بين الجيوش القتالية أو الجماعات الصوفية.

إن الحرافيش في الوقت الذي كانوا فيه بكلمات ابن بطوطة أصحاب (جاه ودعارة) كانوا عند السخاوي (قوة قتالية)، وحين انضموا فيما بعد للجماعات الصوفية عرف بينهم المحسن والفقير وتحولوا ـ عند الجبرتى ـ إلى اصحاب الحرف (السافلة).

هكذا يشير إليهم الجبرتي في آخر وصف انتهى إلينا.

أى تكون منهم الجنود الشجمان والانكشارية.

وتكون منهم النبلاء والسافلة.

وعرف منهم من شعل أى شيء من أجل الخبز/ الثوت (عند محفوظ) ومن سعى إلى أى هدف للحصول على القوة/ النبوت (عند محفوظ أيضا).

إنهم يماذون المصور الوسطى وعالمها المضطرب القريب،

على أن أهم ما يميز الحرافيش فى مصر الإسلامية، خاصة، أنهم عرفوا نظام (الفتونة) فى وقت عرف فيه نظام (الفتوات) وقد أصبح نظاما رسميا خاصة منذ النصف الثاني من القرن السابع الهجرى.

ونمرف من الكتابات التاريخية المتأخرة أنهم أصبحوا قوة لايستهان بها، إذ مثلوا أعدادا كاملة كانت تشترك في الكثير من الأحداث الهامة في البلاد،

فإذا صعدنا الخط الزمنى إلى الأمام، أكثر، لتعرفنا على تطور جديد للحرافيش وقد أصبحوا يمثلون أغلبية الشعب المصرى كله في العصر الحديث.

لقد كان الحرافيش أثناء غزو جيوش نابليون لمصر.. من أفراد المقاومة الشعبية الذين رفضوا صلح العلماء المصريين للفرنسيين وقاوموهم مقاومة شديدة.

وقد كان الحرافيش كذلك من الذين مثلوا في ثورة أحمد عرابي القوة التي أبدت ثورته وارتدى نساؤهم الأساور السوداء بعد هزيمته وذلك احتجاجا على (كسر عرابي) بالخيانة.

كما قاموا بثورة 1919 في وقت لم يكن ليخطر على فكر سعد زغلول فيه هذه الثورة أو حجمها، ثم هم أولئك النين مثلوا لعشرات السنين النواة التي صمدت في وجه المستعمر الإنجليزي وتصدت له في مقاومة شعبية باسلة قبل أن تقوم طلائمهم بثورة 1907.

وكما كانوا هم الفئات التى اعتمد عليها جمال عبدالناصر أثناء حركات التغيير.. كذلك، كانوا هم الذين قاسوا من تغييرات أنور السادات ـ فى الاتجاه الماكس ـ أثناء الانفتاح الاقتصادى وآثار كامب ديفيد وما إلى ذلك.

لقد مثل الحرافيش في السبعينات خاصة أولئك الموظفين بقطاعاتهم العريضة، وصفوة المثقفين بفئاتهم المتعددة، وأعداد الشعب التي عانت أولا وأخيرا جملة التنييرات التي أصابت البنية السياسية والاجتماعية بالانكسار.

إنهم ذلك الشعب بقطاعاته العريضة ممن يمثلون الضمير القومى والروح العربى، ولأن نقطة المركز في دائرة حرافيش محفوظ تتحدد في السبعينات، فانه لامندوجة من الإشارة . بشكل خاطف . إلى هذا العقد وتطوراته.

٤ _ منطقة سيسيولوجية ،

وكما أسلفنا، فإن السبعينات يمكن أن تمثل نقطة المركز في دائرة زمنية واسعة، تصل في امتدادها إلى بدايات العصر الحديث في مصر منذ قرابة قربين من الزمان حين جاء محمد على (الوالى الألباني)، وبدأ تفييراته، ثم تمتد الدائرة أيضا إلى أبعد من هذا لتحتوى تاريخ مصر مرة، وتاريخ المنطقة العربية، ضمنيا، مرة أخرى.

غير أن العود إلى نقطة المركز . السبعينات . يوضح لنا الخلفية السيسيولوجية المباشرة لهذه الملحمة.

ففي عقد السبعينات كانت المنطقة قد شهدت تطورات كثيرة:

لقد كان الواقع السياسى الاجتماعى يتحول بمنف إلى واقع مفاير لما كان عليه من قبل بتسارع إيقاع الأحداث، وذلك على أثر تحفز القوى الأجنبية ضد مقدرات البلاد، وتسلل القوى الاقتصادية الطفيلية، وتعثر المشروع القومى.

ولنذكر: الانفتاح الاقتصادى، تحول الرأسمائية الوطنية إلى رأسمالية طفيلية، سوء توزيع الدخل، انتفاء العدالة الاجتماعية، سيادة الفساد في كافة المرافق، استفحال الثراء الفاحش، فتح باب الاستيراد بغير قيود. ظهور طبقات جديدة، تصاعد القطاع الخاص على حساب القطاع العام..

بداية سياسة الاختراق الخارجي، تعاظم الدور السلبي للنفط، نزيف العمالة المصرية المستمر، نزيف الأدمغة المثقفة، تسلل المونات الأمريكية المشروطة، تغلفل الشركات دولية النشاط.

انكسار انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ على صخر التنازلات، زيادة التسهيلات للقوى الأمريكية في الأرض المسرية، إعصار ميزان المدفوعات، توجه السادات إلى القدس، فرض كامب ديفيد، معاولة تنفيذ سياسة التطبيع مع العدو الصهيوني... الخ الخ)

وعلى هذا النحو، فإن حقبة السبعينات كانت تكرارا سابقا لحقب أخرى في التاريخ المصرى سمت فيها الإمبريالية الأجنبية إلى تنمية رأسمالية تغاير في مصالحها مصلحة الأغلبية الساحقة من الشمب المصرى - الحرافيش الجدد . والعمل الدائب لتحطيم السياسة الوطنية بتكريس لايولها في الداخل وتعزيز التحكم في مقدراتها في الخارج.

ومن هنا، كان على (الحرافيش)، وهم وقود كل محاولات الابتزاز والتخريب أن سعوا إلى (أمامية) مسرح الأحداث ومحاولة لعب دورهم المفتقد في مواجهة الأطماع الخارجية والداخلية سواء بسواء.

ولأن للحرافيش تاريخًا قديمًا، فإن (الحكى) هنا كان تواصلا لقصص شعبى ماض تفيرت أحداثه وإن لم تتفير فيه أدوات الصراع وهيئته ونتائجه.

ولأن النظام السياسى كان طرفا فى اللعبة الدرامية (داخل الملحمة وخارجها)، فقد كان من الطبيعى أن تبدأ منظومة الصراع بين الحاكم والمحكوم، وتتحدد فى هذه المنظومة مفردات أخرى متوالية كالعدالة الاجتماعية وقضية الحريات يكافة وجوهها. وكان على الحاكى ـ نجيب محفوظ ـ أن يقترب أكثر من الملحمة الدائرة، محاولا أن يكشف عن أبنية الوعى فيها، سواء الوعى الخاطىء أو المزيف، أو ذلك الوعى السائد محاولا أن يصعد به ـ معبرا عن جموع الحرافيش وأحلامهم ـ إلى بنية الوعى المكن المتطلع إلى ما يجب أن يكونوا عليه .

الصعود من الوعى الكائن وما يجب أن يكون...

وهذه هي قضية (الحرافيش) وهدفها الرئيسي...

٥ . الشكل: دلالة المنى

وبدهى، أن الاقتراب من الملحمة يؤكد لنا أن الوعى الواقع لدى حرافيش نجيب محفوظ كان الوعى الذى يسيطر على الملحمة في شكلها الظاهرى.

هذا هو الوعى العام، الذى نرى فيه توالى حكايات الراوى فى اطراده خلال خط صاعد أو هابط لاستكمال خيوط الحدث.

وهذا هو المستوى الأول.

غير أن ثهة مستوى آخر، يحاول. كما أشرنا. أن يصور الوعى العميق فى الملحمة، أى التغلفل إلى أعماق البنية البعيدة Structure Profound ومحاولة رصد هذه العلاقة الإيجابية التى يجب أن توجد بين الحاكى/ المثقف والمتلقى/ القارئ تؤكد الفعل الذى يشير إلى ضرورة تبنى وعى جديد، وهذا الفعل يكون بتجسيد الأحداث وتحديد همل الحاكم فى رد فعل المحكومين، فيظهر خلال لهب التعامل اليومى والدائب بينهما ضرورة الارتقاء إلى وضع مغاير للوضع القائم.

وهذا الاستطراد الذى اضطررنا إليه كان لازماً لتأكيد تطور الوعى خلال الوحدات المتوالية المستمرة فى الملحمة والتى تصل إلى عشر وحدات، فلا يمكن أن يتطور الوعى أو ينمو قطا، اللهم إلا من خلال تفهم سير الوحدات الداخلية التى تؤكد فى اتسافها على تركيب المناصر الفاعلة فى العمل كله.

ويكون علينا من مراقبة العلاقة بين البني وتألفها فهم تطور الوعي وارتقائه.

على أنه من الملاحظ أننا لن نفهم طبيعة هذه الوحدات بدون الهبوط إلى عمق البنية الداخلية فيها.

وهذا يكون بمحاولة فهم المتواليات خلال استعارة أحد الأشكال اللحنية واستيعابها كمعادل ضرورى لفهم العمل كله.

وسوف نرى أن حرافيش نجيب محفوظ تقترب حثيثاً إلى شكل معين من هذه الأشكال الموسيقية، وهذا الشكل معروف في التأليف المسرحي باسم (تتويعات على لحن).

يتردد في المحاولات الرواثية منها منذ المصر الباروكي مروراً بالمصر الكلاسيكي فالرومانسي حتى الآن (كانت أكثر المحاولات وعياً بهذا الشكل محاولة الكاتب العراقي أسعد محمد على الذي اكتشفه أثناء تحليله لرواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا .. ولم يكرر المحاولة أحد بعده).

فانشر إلى هذا الشكل قبل أن نتابع روح التنويعات في ملحمة الحرافيش.

تبدأ التتويمات في الشكل الموسيقي بوحدة لحنية متكاملة فنياً يمرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبمادها عبر صيغ غير محدودة المدد، وعدد التتويمات يعتمد على قوة اللحن ومرونته من جهة، وقدرة المؤلف على الابتكار.

فى التنويع الأول. مثلاً، يجسد المؤلف طابع اللحن: غنائيا دراميا تصويريا قياسيا بحتا ثم يبنى لحناً جديداً فى إيقاعه وأصواته الفوقية لكنه فى جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسى.

التتويع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (ايقاع) اللحن الأصلى وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مفاير في الملاقات الصوتية.

أما في التنويع الثالث فريما ارتأى المؤلف الرجوع في الصيفة الأساسية (اللحن الرئيسي) وعرضها كما هي، لكن بتغيير في الهارمونية والتوزيع الآلي، أو بإضافة أبماد جديدة إلى تلك الصيغة تعطى انطباعاً بالتوسيع والتلوين.

ويبدأ التنويع الرابع بتطوير وتكثيف كافة الموضوعات (الألحان الأساسية والثانوية، ما يشبه الذروة على ذلك التنويع أو حتى غيره من التنويعات).

.. ويمكن أن تتوالى التتويمات الخامصة والسادسة والسابعة.. إلخ، دون تحدد، على شريطة أن يكون كل تتويع ذا خصائص تقنية جديدة، دون أن يبتعد عن اللحن الرئيسى على اعتبار أنه الأساس الذي تبنى عليه التتويعات، فهناك تباينات في كافة التتويعات: في السلم والأداة والأسلوب، تلك العناصر التي تعبر اضافات فتية جديدة لكنها رغم ذلك يجب أن تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى على اعتباره المحور الذي تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دائرته.

والثابت فى التنويعة أنه كما يؤثر المحور فى الأجزاء فإن الاجزاء تؤثر بدورها فى المحور، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الاطار المام (الشكل) للعمل كله.

وعاشور الناجي هنا يمثل ذلك المحور القصود.

فلنحاول أن نبحث عن التنويمات في ملحمة الحرافيش...

بيد أن ثمة إشارة لابد منها قبل ذلك، همن الملاحظ هنا أن نجيب محفوظ لا يطرح موضوعه الملحمى بتكامل ووضوح، إذ يختلف في هذا إلى حد ما مع الشكل الموسيقي، فالمؤلف الموسيقي يبرز في البداية لحناً كاملاً تمقيه تتويمات متباينة، بينما نجيب محفوظ يقدم في الحكاية الأولى لوناً من الوان الحكاية الأسطورة التي تتباين فيها الأحداث وتمضى في بساطة وعفوية لتجسد لنا ملامح هذا ألبطل عاشور الناجى ـ خلال المعوقات التي تواجه الجانب الخير فيه، وقد ترتسم لنا خلال هذا شخصية طيبة عفوية نقية، لكنها لا تمثل (الشخصية الرئيسية) في العمل كله.

ورغم ما يتأكد أثناء الحكى من الهدف النبيل الذى انتهى إليه عاشور/ الأب، فإننا سرعان ما ندرك أثناء القراءة، وحتى إكمال الحكاية الأخيرة، إن الشخصية (النموذج) لا تكتمل إلا باكتمال العمل الروائي كله. ويجب ألا تخدعنا الملامح شبه المتكاملة لعاشور الأول، فإن هذه الملامح تظل ناقصة ما دمنا لم نلتق بمعوقاتها ونقائصها خلال الرحلة الطويلة مع الأحفاد.

وتتعدد التنويعات اللحنية..

إن ملعمة (الحرافيش) تبدأ بحكاية (عاشور الناجى) الذى يبلور دلالات المؤلف فى التتويمة الأولى، حيث تتداخل أجزاء وجوانب ونبرات وتنويمات جزئية وضمنية غزيرة تتصاعد فى خط صاعد ثم تهبط فى خط هابط، وتماود الصمود دون ذروة ثم تهبط دون تؤدة بهدف تكثيف الحركة الأولى، فماشور التقطه شيخ صالح عفرة زيدان وقد كان رضيماً وحيداً فى الطريق المام، فرباه ونشأه على الفضيلة، حتى إذا ما رحل الشيخ ولما يبلغ عاشور المشرين، وجد عاشور نفسه وحيداً اللهم إلا من وازع الخير الذى غرس فى نفسه.

وتبدأ حلقة الخير والشر تتصارع في عالم عاشور، وتتمثل في رفضه للخمارة التي يدفع إليها دفعاً، وإيثاره للعمل اليدوى النظيف الذي يرضى به ويحرص عليه، وتهديه (رؤية) إلى الرحيل إلى الجبل بعد أن كاد وباء (الكوليرا) يعصف بكل شيء، ويرحل.

وتتوالى الأحداث: يتزوج عاشور للمرة الثانية بفلة (فتاة الخمارة) ويرزق بأولاد كثيرين كان أكثرهم قرياً منه شمس الدين ـ من زوجته فلة ـ ويكون عليه بعد أن يعود من الجبل إلى (الحارة) مرة أخرى، أن يدفع به دفعاً إلى الاستيلاء على إحدى دور الأغنياء ـ دار البنان ـ فيعرض حمايته على الفقراء ويأخذ من الوجهاء والأثرياء ليرد فضل ما لهم على من يحتاجه ـ

وتتوالى الأحداث فيوشى به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود إلى حرصه على العدل بين الناس، وعلى إيقاف شر الأغنياء، ومحاولة أن يمسك بيديه السيطرة والعدل.

ولأن عاشور قد اهندى إلى قانون (الخير/ القوة) فمحق (البلطجية) محقاً، ولم يفرض اتاوة إلا على الأعيان والقادرين، فوفر (لحارته) كل وسائل الحياة الكريمة (فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت في داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة) (ص ٨٥).

وليس أدل على شخصية عاشور ـ من قولته التى انتهت بها الحكاية الأولى: «اللهم صن لى قوتى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين».

الإيقاع واللحن

يجىء شمس الدين - وحيد عاشور من زوجته الثانية - ليحل محل والده الذى يختفى فجأة، ويحدد الابن الثانى في آل الناجى طريقه حين يردد «لا قيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس» (٩٥).

ويرفض - منذ البداية - أن يداهن الأعيان أو بيتمد عن الحرافيش، ويفهم دوره فلا ينحرف أبداً عن مفهوم الفتوة في مقاومة الشر والقضاء عليه - الفتوة كما تعلمت هو حامى الحارة وراعيها وكابح قوى الشر فيها..» (١١٨).

ولا يهزم شمس الدين من الشر وإنما يهزم من الزمن، فالسقوط بفعل الزمن هو السقوط بفعل الزمن هو السقوط أمام القانون المام للحياة، وهو سقوط طبيعى يختلف كثيراً عن السقوط أمام الضعف البشرى داخله بإغفاله لقانون الحياة - القوة والعدل - وهو سقوط هنا يمضى في خط سقوط عاشور الأب - وبموت شمس الدين يبدأ إيقاع ثالث، مفاير - .

إن سليمان يغرج من أصلاب آل الناجى بدون أن يحفظ (قانون) الفتوة، فيتحالف مع الأعيان مما ينشأ عنه تصاهر (الفتونة والوجاهة)، ويخلف التنازل تنازلات تالية، وحين تسقط قوى الخير داخل الإنسان تسقط مبررات المدل والسعى إليه، ويكون سقوطه هنا سقوطاً دراميا من الداخل قبل أن يمقبه السقوط، المدوى في الخارج.

«وتجنب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلا، وآثر في النهاية أن يحالف فتوات الحسينية ليتفادى مواجهة التحديات وحده، وفقدت الحارة مركز السيادة الذي تبوأته من عهد عاشور الناجي

وتغيرت صورة العملاق ومنظره، ارتدى العباءة والعمامة، واستعمل الكارتة في مشاويره، نسى نفسه تماماً، ثمل حتى أصابه خمار الانحراف، ومضى يمتلي بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة وتدلى منه لغد مثل الحاوى» (١٥٣)

وتمضى تتويعة لتأتى أخرى..

إن سماحة . من آل الناجى ـ فى سعيه إلى العدل ومقاومة الظلم يقضى عمره كله هارباً فى عالم (كافكاوى) قاتم، فهو يحيا حياة الهارب المطارد تحت اسم آخر ـ بدر الصعيدى ـ ويطلق اللحية منتظراً سراب العدل فى مجيئه المستحيل ـ

وتظل المدالة مطاردة دائماً في شخص سماحة لأكثر من مرة حتى يأتي أحد الأحفاد في الحكاية الخامسة ليبدأ إيقاع جديد.

إن (قرة عينى) يقترب بحكايته . إلى حد كبير من حكاية إيزيس وأوزوريس في التراث الفرعوني، كان قرة عينى طيباً ورمانة - الأخ . شريراً، وعلى حين غرة يكتشف قرة أن رمانة كان على علاقة بعزيزة وأنه كان ينوى أن يهجرها بعد أن سلبها أعز ما تملك، ويحاول افناعه بالزواج منها دون جدوى مخبراً إياه أنه يحب شقيقتها رثيفة وأنه ينوى الزواج منها، وتستيقظ قوى الخير داخل قرة ويتقدم للزواج من عزيزة عطفاً عليها.

وتمضى ملحمة الخير والشر ليتمكن الأخ الشرير من القضاء على قرة أشاء رحلاته التجارية، بينما ينمو ولده ـ عزيز ـ دون أن يتقدم للانتقام ـ على عكس الأسطورة الفرعونية ـ من قاتل أبيه، ويتأكد القانون في الملحمة من السعى وراء المدالة دون جدوى، وبالتبعية، افتقاد مبررات القوة (الفتونة) في أسرة الناجي...

وفى حكاية (شهد الملكة) نلتقى مع تنويعة لها إيقاع تقنى مغاير تماماً، فتعن أمام امرإة بارعة الجمال - من آل الناجى - تمثل وجهاً قاتماً من وجوه النوازع البشرية - الفرور ،، مما ينشأ عنه انحدار قيمة العدالة امام اختياراتها · · إن زهيرة - وهذا هو اسمها - تقترن بأكثر من رجل (عبده القران/ محمد أنور/ نوح الفراب..)، غير أنها تكون لعنة لكل من يقترن بها، أو يحاول النيل من شهدها، إذ إنها تمثل الفرور الإنساني في أخطر معانيه، ومن ثم، يأتى المصير من جنس الموقف بالقتل غيلة في وضح النهار.

وإذا كانت زهيرة تمثل مجازاً مرسلاً لغرور العظمة، فان ولدها ـ جلال ـ يمثل تتويمة مماثلة تمضى عبر امكانات الاستمرارية التى تخدم الشكل والفكرة في آن واحد .إننا أمام تتويعة جديدة نابضة بالإيقاعات الملونة والاختلاف الحاد السائد والمكن، في عرض ملحمي متدفق، ناتج عن فعل الشخصيات لتأكيد اللحن الأخير.

إن جلال . صاحب الجلالة . مثل أحط وجوه الفتوة وأدناها هى السياق الملحمى المتوالى .

يفقد جلال اتزانه تحت رحيل خطيبته . قمر . فإذا به يبعث عن الراحة والطمأنينة في آى شيء، في الفتونة، البعث عن الخلود، الخمر، الشباب، المتذنة .. إلخ، غير أن شخصيته التي تتمثل في نهاية الأمر في الطفيان تتهي به إلى نهاية مروعة في حوض شرب الدواب بعد أن تقضى عليه إحدى عشيقاته .

والملاحظ أن هذه التنويعة وإن بدت أنها في بداياتها . مع شهد الملكة . تظهر دون تمهيد . فقد تعمقت هنا وتلونت بمعالجة فنية بديعة، إن محفوظ ظل يضيف إلى هذه التنويعة العديد من التفاصيل الناتجة عن نعو الحدث وتطوره، وظل يضيف إلى الموضوع الأساسي خلال الموضوع القردى ما يصل بتنويعته إلى ذروة التوصيل الذي انتهى إلى هذه النهاية .

إن الحد الأقصى لهذه التنويعة يصل فى نهايتها عند آخر فقرة فى الحكاية، وهى فقرة لايمكن تجاهلها قط، وهو ما يضطرنا إلى إثباتها، يقول آخر مثن فى الحكاية السابقة بعد أن تناول جلال السم دون أن يدرى:

وعثر في تخبطه بجسم بارد، آه إنه حوض الدواب اجتاحته فرصة النجاة،
 أنحنى فوق حافة الحوض، فتهاوى إلى أسفل. مد ذراعيه ففرقتا في الماء،

لامست شفتاه الماء المشبع بالعلف. شرب بنهم، شرب بجنون. صرح صرخة مدوية ممزقة بوحشية الألم، غاص نصفه الأعلى في الماء المكر، تقوض نصفه الأسفل فوق أرض مفطأة بالروث، كفنته الظلمة الحالكة في تلك الليلة المثيرة المقزعة من ليالي الربيع...(٤٤٢).

وتستمر التتويمات لتمضى فى خط دائرى، فمع أن كل تتويمة (حكاية)، فى ملحمة الحرافيش تتم عن روحية أصيلة أو خاصية أساسية فى اللحن الأصلى، وتكرار للموضوع الرئيسنى بشكل ما فى كل مرة، فإن التتويمتين الأخيرتين فى الملحمة تمضيان لتكملا دائرة (الفكرة الثابتة) فى العمل كله.

فى الحكاية التاسعة نحن أمام فتح الباب ـ رمز آل الناجى ـ الذى وفق أخيرا فى أن يستعيد (الفتونة) رمز القوة عند عائلته، رمز الحاكم الصالح عند عاشور وليس جلال، وينجح فتح الباب ـ بالفعل ـ فى استرداد الفتونة لتحقيق آمال الحرافيش.

لقد استطاع أن يستثمر غضب الحرافيش ويمضى بهم لانتزاع حقوقهم من بين فكى السادة، غير أنه لم يكن مؤهلا لحمل النبوت، إنه دلم يقبض فى حياته على نبوت، وجسمه الهش لايصمد لضربة بد»، ومن ثم ، فإن المدل بدون القوة سوف يظل بتيما ضعيفا لاحول له ولاقوة.

لقد حقق حلم الحرافيش لكنه لم يستطع أن يحوله إلى واقع.

كان عليه بعد أن قضى على الفتوة السابق، الفاسد، أن يعد الحرافيش، ويتحدث كثيرا عن الفد، حديثا رومانسيا، غير أنه لم يستطع أن يكبح جماح (رجال المصابة) من حوله، إنهم مازالوا يتمتعون بامتيازاتهم ، ويستولون على خير ما في الإتاوة التي تفرض، ويميثون في نهاية الأمر هسادا بين البطالة والبلطجة.

كان يملك حلم الحرافيش ولايملك سيوفهم..

وكثيرا ما رُئى في الفترة الأخيرة من حياته يغلظ القول:

- على اللعنة إن خنت جدى لحظة واحدةا

وحين كان يسأل:

- وكيف تتحدى القوة؟

يقول:

ـ الحرافيش

فقالت له جدته باشفاق:

_ سيقتلونك قبل أن تتصل بأحد منهم (٥١١).

وصحت نبوءة جدته، فقد اشتد الحدر بالعصابة وراقبوا الحرافيش بالإرهاب والعنف، فاذا هو ذات صباح محدد الإقامة لاحول له ولاقوة، ولايلبث أن يعثر عليه دجثة مهشمة»

ونقترب أكثر من اكتمال الدائرة في التنويمة الأخيرة.

وإذا كانت شخصية عاشور/ الأب تمثل جزءا كبيرا من (الفكرة الثابتة) في الممل كله، فإن ثمة شخصيات تمثل متواليات ثانوية في تكوين اللحن ولاتمثل التتويعة الرئيسية فيه، يمكن أن نضيف إلى شخصية عاشور الأب شمس الدين وفتح الباب، غير أن شخصية عاشور الأخير - في الحكاية الأخيرة . تعمل على صهر العناصر النغمية كلها في قالب التويعات، ومن ثم، إكمال اللحن.

إننا خلال قراءتنا للحكاية الأخيرة لانخطئ هذا الإحساس الذي يؤكد أننا أمام اللحن الأخير الذي يكون على امتداد الملحمة كلها تقويمات تبرز احيانا أو تختفى احيانا أخرى، غير أن هذا اللحن الأخير يظل بمثابة (الفكرة الثابتة) كما يقال، في السيمفونية الرومانسية، في لحظة الاكتمال الأخير.

لقد ادرك عاشور الحفيد فانون (الفتوة)، فعرف كيف يحمل التوت إلى جانب النبوت.

لقد عرف الضعف الإنساني فحاول أن يقلع عنه ونجح في هذا حين اختار أن يضارق اثنين (حب المال وحب السيطرة على السباد) فاقلع عنهما، وسار بين الحرافيش سيرة حميدة، وراح يعمل زمنا طويلا ليعيد عصر عاشور الجد.

عاشور الناجى . وقد كان فى فترة التأملات والتدبير دائم الإقامة مع الحرافيش دائم الحوار معهم:

- ماذا ينقصكم؟
 - ـ الرغيف..
 - ـ بل القوة!
- . الرغيف أسهل منالا . .
 - 1245.
- . إنك قوى عملاق فهل تطمح إلى الفتونة؟
- . ثم تتقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة!
 - . أو تقتل كما قتل فتح الباب..
- . حتى لو صرت فتوة ص الحا فما بجدى ذلك؟
 - . نسمد في ظلك.
 - . أن تكون صالحا أكثر من ساعة!

فيتساءل عاشور:

حتى لو سعدتم في ظلى فماذا بعدى؟

ترجع ريمة لعادتها القديمة ..

لاثقة لنا في أحد، ولافيك أنت!

فابتسم عاشور قائلا:

. قول حكيم

ولكنكم تثقون في أنفسكم (٥٥٣، ٥٥٤).

وانتهى تأمله الطويل وحواره الدائم معهم بايقاظ الظلم داخل أنفسهم أولا،

وايقاظ الوعى فى دخيلتهم بعد ذلك ، فعادت الفتونة من جديد فى آل الناجى ، وعاد معها قانونها الذى يتلازم فيه القوة والعدل، أو التوت والنبوت.

- . العدل خير دواء.
- . إنى أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان (٥٦٢).

وعلى هذا النحو، استطاع عاشور الأخير أن يصور اللحن الملحمى عبر إضافات التقنية الأخيرة فى العمل كله، فتحن نعثر فى نهاية الملحمة على تعميق وتكثيف الملاقات الداخلية، وتباين الإيقاعات المتداخلة والاكثار من عمليات التفاعل بين التتويمة الأولى ويقية التنويعات، دون أن يبتعد صاحب الملحمة قط عن طابع اللحرة الرئيسي.

وقد يكون من المفيد أن نحول الإيقاع الموسيقى إلى إيقاع ملحمى خلال عديد من الإشارات التى جهد المؤلف فى تضمينها فى نهاية الملحمة:

- (١) سبرعان ما سياوى في المماملة بين الوجهاء والصرافيش وفرض على . الأعيان اتاوات ثقيلة .
 - (Y) بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء،
- (٣) وقام هو في الحارة عملاقا كالمئذنة ولكنه في الوقت نفسه مستقر للمدل والنقاء والطمائينة (٥٦٤/ ٥٥٥).

وعلى هذا النحو، عرف عاشور الحفيد قانون الحياة، وتملك النبوت فى الوقت الذى تملك النبوت فى الوقت الذى تملك فيه التوت، وقد كان واعيا أشد الوعى أن عاشور الأول وان خلق من الحرافيش قوة، فإنه لم يستطع أن ينتصر دائما على نفسه؛ إذ سقط مرة فى حمأة الذات، ومن هنا، فقد «تم له تحقيق أعظم نصر وهو نصره على نفسه».

ولأول مرة، فإن أحد أحفاد عاشور الناجى يذهب إلى التكية ليرحب بالأناشيد ويفهم مكنونها، لقد اهتدى إلى سر الحياة فأحس (كأن الأناشيد الغامضة تقصح عن اسرارها بالف لسان) (٥٦٧).

(١) الوعي المكن

وتتعدد أبنية الوعى ودرجاته..

فالوعى الواقعى - المنائد - يسبقه نوع آخر من الوعى الخاطىء - السلبى -، كما يلحق به نوع تالٍ من الوعى المكن - الطموح،

الوعى الأول يظل وعيا جامدا لايرقى إلى الفعل، والوعى القائم أو السائد هو وعى يمثل حالة المجتمع فى وضع استاتيكى ثابت وفى فترة زمنية معينة، الخروج منه هو الخروج بالوعى الذى يرقى إلى الفهم والتطور والتغيير.

ولهذا ، فإن الجماعة تعانى من ذاتها فى الوعى القائم دون تكشف قوانين التطور والتطلع إلى عالم آخر لاتتوافر شروطه فى عالمها، غير أنه إذا توفرت عدة أسباب يبلورها المثقف (الحاكى) هنا، يمكن بها أن يصل إلى العالم الذى يطمح إليه. ثمة منطقة قائمة دائما بين الوعى السائد والوعى المرتقب.

ومعنى ذلك أننا عندما نريد دراسة وقائع الوعى الجماعي، أو بدرجة أكثر، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعى مختلف الفثات المكونة لجتمع ما . كما يؤكد جولدمان في كتابه الهام Marxisme et Sciences Humaines فإنه يلزم البدء بالتمييز الاولى بين ذلك الوعى الواقع بماله من مضمون خصب غنى متعدد، وبين الوعى الطموح على اعتبار أنه يمثل الحد الاعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها .

وعلى هذا النحو، تتعدد أبنية الوعى، وتتحدد خالال الواقع الذى تعكسه القراءة فى ملحمة الحرافيش، فهذا الوعى الأول - القائم - هو حصيلة تغييرات تاريخية واجتماعية عديدة دفعت بهم إلى هذا الواقع الذى يعيشون فيه، فهم على هامش الحياة دائما ما دام هناك حاكم لايحرص عليهم، أى ، لايحرص على منابع القوة ومحاولة الاستقادة بها لتعميق الشرعية التى يسمى إليها، وهم فى مركز الوعى الايجابى الذى يدفعهم إلى حركة، ومن ثم الثورة على ظالميهم مادام الحاكم يعى أهميتهم ، والمكانة الهامة لهم فى منظومة الحياة التى يحياها فى هذا الإطار.

والدرجة التى تكون دائما بين واقعهم الاول ـ الثابت وواقعهم التالى ـ المتحرك ـ هى الدرجة التى يستطيعون بها الترقى إلى هذا الوعى الهام الذى يسعى إلى تفيير الوضع القانونى خاصة لهم فيصبحون مشاركين فى إدارة الحركة بل وصانميها .

وسـوف نصـاول كشف بعض أبنيـة الوعى أكـشر خـالال المودة إلى حكايات الملحمة، لنقـرا فيها هذه المرة قراءة رأسية . بعد الأفقية . لنرى إلى أى حد تطور الوعى «المكن»، الذي كان قبل هذا التطور يمثل عناصر الواقع «السائد».

وسوف نرى ان هذا التطور كان يمضى خلال القانون الثابت: القوة والمدل لقد كان معيار الخير عند عاشور الناجى دائما هو تنبهه لإغراء القوة والاستسلام لتأثيرها، ومن هنا، ابتمد عن هذه المؤثرات فتحددت فلسفة عاشور الأول مع الحرافيش بقوله:

> (... لم استأثر بالمال لنفسى، اعتبارته مال الله، واعتبرت نفسى خادما في إنفاقه على عباده، فلم يعد يوجد جائع ولامتمطل/ ٨٠٠،

كان على الحرافيش أن يجاوزوا واقعهم القديم إلى واقع جديد يدعو إليه عاشور، وهو واقع كامن في اعماقهم وأن يستطيعوا العثور عليه واكتشافه، حتى إذا ما سعى إليه عاشور وعمل له كان عليه أن يتمامل مع أصحاب المصلحة الحقيقية منهم ، ومن ثم نجح في البلوغ بهم إلى مرتبة أعلى.

وكما وصل عاشور الأب إلى قانون الوجود عند الحرافيش، استطاع عاشور الأخير الاهتداء له، وتأكد أن الدرجة التى يستطيع معها أن يحقق العدل بين الناس هى التى يستطيع بها أن يقبض على القوة بيد من حديد، ويعتمد في هذا على أولئك الحرافيش الذين يكتشفون واقعهم في ضوء الفعل القائم.

والصفحات الأخيرة من حكاية التوت والنبوت. الحكاية الأخيرة. زاحرة بهذا الواقع الذي يسمى فيه صاحبه إلى إقامة حكمه على أساس المدل، وإقامة المدل على اساس الشرعية التي تتمثل في القوة وتتحصن فيها.

٧- الصمت والتحول

يلاحظ أن فترة الانتاج الإبداعي عند نجيب محفوظ كان يعقبها . دائما . فترة جدب أو صمت طويل.

وكانت هذه الفترة تبدأ مع الأحداث الكبرى فى تاريخ مصر وتنتهى بانتهاء فترة زمنية طويلة على حدوثها .

وقد بدا واضحا مرتين: إحداهما كانت عقب ثورة ١٩٥٢ مباشرة، والأخرى، كانت عقب هزيمة ١٧ مباشرة.

هانتمهل اكثر عند بداية المرحلتين لنرى تأثير هذا . فى المقام الاول . على تطور الشكل الفنى وصعوده إلى قمة التطور والاكتمال مع تطور المضمون الإنساني.

همن الملاحظ أن الفترة التى تلت ثورة ٥٢ فى مصر، ولفترة طويلة، لم يكتب نجيب محفوظ شيئا، ففى الفترة السابقة لهذا العام ـ ٥٢ - كان قد انتهى من ثجيب محفوظ شيئا، ففى الفترة السابقة لهذا العام ـ ٥٢ - كان قد انتهى من ثلاثيته التاريخية التى استلهم فيها تاريخ مصر الحديث: القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب وشغل بين عامى ٤٦/ ١٩٥٢ باعداد الشلاثية وكتابتها: بين القصرين، قصر الشوق، والممكرية ، حتى إذا ما جاءت الخمسينات ، كان محفوظ، على العكس من الأحداث الكبيرة التى جاءت مع ثورة يوليو في مصر، قد راح في سبات طويل.

ولانمثر على سبب واحد فى تفسير هذا الصبمت، اللهم إلا عند نجيب محفوظ نفسه، فابن ثورة ١٩١٩ وصاحب المبادى، الوفدية القديمة كان قد وقف مشدوها امام الثورة الجديدة المفايرة للثورات السابقة فى تاريخ مصر، ومن ثم شمل فى هذا التغيير الذى كان يدور أمامه . وليس داخله . ومن ثم ثم ثم يخلف ما يمكن أن يدفع به إلى التفاعل معه والتعبير عنه.

وهى هذه الفترة التى امتدت قرابة سبع سنوات، كان الكاتب يفسر صمته، ولأكثر من مرة، بأنه يعود إلى أنه كتب كل ما عنده، وإنه قد افرغ كل ما لديه من الاجتهاد الفنى، وسوف يكتب مرة أخرى فى حالة واحدة، هى، ان يواتيه المضمون الإنسانى الجديد.

وقد كان قمينا أن تدفع به انتصارات ثورة يوليو إلى اعادة النظر هي الكتابة ، فبعد عدوان ١٩٥٦، وتأميم قناة السويس - تحديدا . بدأ نجيب محفوظ (كما صرح لى في محضر نقاش) ، يعيد النظر إلى موقفه الإيجابي من هذه الثورة - لقد كان يتخذ موقفا حياديا منها بعد قيامها، بل وقد كان أثناء أزمة ١٩٥٤ بنحاز ضمنيا إلى محمد نجيب على أساس أن هذا الأخير يميل إلى فكر الوفد في تحالفه مع القوى السياسية قبل الثورة، ومع أن محفوظ لم يتخذ موقفا كتابيا وأضحا من هذا، فإن الحيازه للجانب الآخر المعادي لجمال عبدالناصر جعله يميل . فكريا - إلى الجانب الآخر.

وقد تحول هذا كله فى اتجاه آخر حين بدأت انتصارات ثورة عبدالناصر تترى، فدفع به هذا كله إلى البحث عن شكل جديد يتوامم مع النقلة الهائلة فى الواقع.

وقد انعكس هذا التحول الجديد في رواية (أولاد حارتنا) التي استطاع أن ينشرها مسلسلة عام ١٩٥٩ بما فيها من شكل فني منظور وفي اتجاه مغاير لأعماله السابقة.

وقد توالت محاولاته في هذا الاتجاه بتعدد النقلات الفنية والتطور الرواثي بين عامي ١٩٦٧/٥٩ فصدرت له أعمال روائية وقصصية كثيرة لعل من أهمها في العالم الروائي: اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، ثرثرة فوق النيل.. حتى وصل في تطوره الفني إلى اقصاء مع رواية: ميرامار.

غير أنه بمجىء هزيمة ١٩٦٧ التى صكت أسماع الجميع، راح نجيب معفوظا ـ كمادته مع الأحداث الكبرى يركن إلى الصمت ويجتر ألم النكسة، وهذا واضح تمام الوضوح في قصصه التي نشرت فيما بعد تحت عنوان (تحت المظلة)، يحاول أن يجسد بشاعة اللحظة باحثا في الوقت نفسه للخروج من عالم الهزيمة بالبحث عن تجاوزها.

والجدير بالذكر أن محفوظ لم يمثر على شكل روائى ضخم فى هذه الفترة، وإنما راح ينشر انطباعاته فى مجموعاته: خمارة القط الأسود، تحت المظلة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر المسل، الجريمة.. ثم راح يكتب عدة روايات لم يصل فى احداها إلى الشكل الفنى المتميز همرهنا له، منذ بداية السبمينيات، روايات من أمثال؛ المرايا، الحب تحت المطر، الكرنك ، قلب الليل، حضرة المحترم.

لقد جهد محفوظ فى رسم شكل مناسب فى أعماله الروائية الجديدة، غير أن وصوله الى ذروة الشكل الفنى، كان بمجىء روايته (ملحمة الحرافيش) التى كتبها بين عامى ١٩٦٧/٦٥، ثم نشرها مسلسة فى كتاب عام ١٩٦٧.

فالحرافيش ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة، ودلالات فنية متعددة فلما نجدها في أى عمل آخر من أعماله منذ (اولاد حاربتا) التى كتبها في نهاية الخمسينيات.

فانشر إلى أهم عناصرها الزمان، المكان، الشخصيات، الرمز.. وما إلى ذلك لنرى إلى أى مدى كانت ملحمة (الحرافيش) مرحلة متميزة في كتابات نجيب محفوظ من منتصف السبمينيات حتى الآن.

٨. الزمان والمكان،

إن ملحمة (الحرافيش) ترتبط بفضاء (اسطورى) لا يمكن إغفاله، هإنها تحمل، بالتبعية، مظاهر الرمز والإيحاء بما يقلل من بواعث الواقعية.

ذلك، لأن الواقعية يتأكد فيها الزمان ويتحدد، ومن هنا، فإن التسلسل الزمنى يخضع لمناصر صورة أخرى داخل النص سواء في القص أو الحكي.

فهو يتصل بزمان محفوظ السرمدى، المطلق، وفي الوقت نفسه، ينفصل عن (تاريخ) الحرافيش أو الفتوات أو التكايا أو الحارات إلى غير ذلك من الرموز التي يتميز بها عالم الكاتب.

ورغم أن المالم الأسطورى يخيم على حكايات الملحمة، فإنه لا شيء يوحى قط، باهتمام الكتاب بنصر الزمن أو حركته، وهو إهمال مقصود لذاته. وهذا الإهمال يعود ـ كما تقرر إلى الجو الخاص للعمل، وهو ما يختلف في الأجواء الأخرى، في أعمال آخرى (على سبيل المثال: الثلاثية والباقى مع الزمن ساعة)، ففي اعماله الأخرى تتأكد أن الزمن هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التي تتحكم في كل الجزيئات حوله، وهو الترمومتر الواضح القاطع على أن الزمن يمضى إلى الأمام ويترك اثره فيمن حوله، أما هنا، فإن الزمن متوقف متجمد في لحظة (الحدث) كما هو الحال في الحكايات الشمبية.

وقد نعثر فى الحرافيش على زمن ممتد، محدد، غير أن زمن الحكاية ينتفى فى غيبة مفردات خاصة يحاول أن يحدد فى إطارها كما هو الحال فى عديد من أعماله المنية بالزمن، فضاء زمنيا رحبًا، أنه كثيرا ما يورد فى الملحمة جملة تقول «الزمن لن يتوقف وما ينبنى له».

وهو ما يقال بشكل متطابق عن المكان،

قعلى الرغم من أن عالم (الحرافيش) هو عالم واقعى، محدد، ملى بالتكايا والحارات والساحات والسور العتيق والقهوة والبوظة وما إلى ذلك من مسميات عالم محفوظ،. فإن المكان لم يتحدد، قط، بواقع جغرافي نستطيع معه أن نشير إلى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده في حد ذاته.

الكون يظل هو المكان الوحيد.

وتاريخ البشرية يظل هو الزمان الوحيد،

وقد يكون من المفيد أن نورد هنا رأى نجيب محفوظ في الفضاء المكاني أو الزمني حين قال: (الشرق الأوسط، ، ١٩٨٥/٢/١٥):

ـ لقـد تصورت الدنيا زمانا ومكانا، بغيرها وشرها .. كل الأزمنة وكل الأمكنة وكل الناس يسبحون فيها في مواجهة بعضهم البعض يظنون أنهم أحرار.. وحركاتهم مرصودة ومواجهاتهم محسوبة على اختلاف انواعها وأساليبها ليس منها الا التنفيذ، وليحسنوا او ليسيئوا، فيسقطون في الشر أو يترفعون عن الحضيض، ليكون الإنسان انسانا حقيقيا.

٩ - أبعاد الشخصية،

تعتمد الحرافيش في شخصياتها على الشخصية المحورية دائما، وفي إطار صراع الشخصية مع الظروف الماكسة لها (المال/الوجاهة/النفوذ.. الخ) أو مع عدة شخصيات أخرى لتأكيد الحدث الرئيسي في العمل.

وثمة عناصر درامية أو ملحمية يمكن أن نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصية المحورية في إطار (اللحمة) وفي إطارها..

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تظهر وتختفى طيلة اللحن الرئيسى تحت مسميات أخرى واحداث متباينة، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الأخرى لتلمب دور (حامل الرأى) بدلا من الشخصية المحورية، غير أنها لا تلبث . في جميع الحالات . أن ترتد مع الحدث إلى نقطة المركز من جديد .

اى أن كل الظروف والروافد تلقى مجرى الشخصية المحورية.

وخلال هذه الشخصية وخلال حركة الفعل الإيجابى أو الفعل السلبى تتأكد درجة الوعى، فهى تبدأ من الفعل الخاطىء لتصل منه إلى الفعل القائم . وتتحدد محاولات هذه الشخصيات لتتهى الأفعال مجازا إلى درجة من درجات الوعى البسيط، فبعضها يجاوز الوعى الواقع . كما هو الحال عند عاشور الأول أو عاشور الحفيد . ويجاوزه إلى الوعى الذي يتعدى الواقع لما يجب أن يكون، غير أن بعض الشخصيات الأخرى . من آل الناجى . تظل دائرة في حيرة الوعى الخطاعيء أو انتفاء الوعى الإيجابي.

وبيدو أن التعول في الشخصيات أثناء توالى الإيقاعات الفنية يشير إلى تغير في مستويات الوعي، فقد تحمل شخصية مستوى كاملا من الوعي المكن كماشور الناجي، غير أن هذا الوعي يكون قد سبقه وعي سائد أو حتى خاطيء بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصواب والخطأ، وبمجرد أن يرحل عاشور الأول ووولده شمس الدين نلحظ هبوطا في درجات الوعي يتمثل في هذه. الأنماط/ الشخصيات الهابطة في دائرة المحاق، حتى إذا ما أشرف لحن الختام

على نهايته، تبدو المديد من التنويمات التي تقترب وتبرز رويدا من ختام الملحمة لتصل إلى درجة الوعى الفاعل خلال مواقف الشخصيتين الأخيرتين.

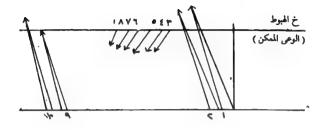
إن فتح الباب وعاشور الحفيد يمثلان تنويعتين لهما خصائص فريدة دون أن تبتعدا عن اللحن (الموضوع) الرئيسى بل يكونان جزءا من ادواته وأسلوبه، وإن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الختام تنويعة أساسية.

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر.

ولأن المناصر الفاعلة تتماثل في الفعل الإيجابي للبطل، فيتحول إلى اسطورة، فإن الشخصيات كلها في فإن الشخصيات تتشابه إلى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها في شخصية واحدة، فإذا الشخصيات تتشابه في عديد من الخصائص وتتمازج في عديد من الصيغ، غير أنها في نهاية الأمر توحى بخصائص تقنية مباشرة تؤدى إلى شخصية واحدة هي شخصية عاشور الناجى.

إن عاشور الناجى . وهو ما تقدمه لنا بشكل ما، التنويعات المتوالية . يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفى الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون، فيصل فى نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بايثار المدالة والاكثار من الحرافيش حوله.

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسى للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التى تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسى على اعتبار أنه يمثل درجات الوعى في هبوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل.



الأرقام ١٠,٩.١ تشير إلى الشخصيات التى تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) إلى خط الصعود وتجاوزه، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢.٤,٥.٢ تشير إلى هذه الشخصيات التى تبدأ من خط الصعود (بفعل السلف) لتصل إلى خط الهبوط.

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة فى الشخصية، غير أن هذه التباينات هى الني تكون من أدوات التباينات هى التي تكون من أدوات البناء هى اللحن الرئيسي (أو الشخصية المكتملة) . وهى إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي ومكملة له.

وهنا نصل إلى عنصر ثالث،

Max Frisch: Die Tagebuchey, Frankfurt, 1962 نائدر، 1) Albert Carnus: Verteidiauna der Freiheit, Hamburg 1968. (۲)

إذ إن اختفاء الشخصيات الصاعدة - بالموت أو الاختفاء - لا يعنى فناءها، وإنما تناميها خلال عناصر الإيجاب في الشخصية الأخرى، فالموت أو الحياة، أو تطور الحياة يعنى صعودا أو هبوطا في الخط البياني للكاتب.

معنى هذا أن الوعى وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية فى تطورها الإيجابى، فى وقت يتأكد فيه المكس، فإن هبوط الوعى إلى أقصاه . درجة الوعى المزيف . يحول دون استمرار الشخصية إلى ما تصبو إليه أسرة الناجى وعلى رأسها عاشور.

ومن ناظة القول هنا أن نعيد ما معبق أن فصلناه من قبل، إن ادراك قيمة العدل تظل مرهونة دائما بإدراك فيمة القوة والسعى إليها.

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قرة (الحراهيش) والتبيه إليها فقط، وإنما محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل، بأن يحاول الحاكى أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالسعى إلى تفيير (الحالة) الساكنة التى تحول بين الناس وبين تجاوزها.

وقد يكون من الموفق أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتي:

القوة	العدل	آل الناجي
×	×	عاشور الناجى
×	×	شمس الدين
_		سليمان
_		سماحة
	×	قرة عينى
_	_	زهرة
	_	جلال
-		سماحة
_	×	فتح الباب
×	×	عاشور

لقد كان عاشور الأول، أول من فهم رمز القانون، ومن ثم حرص عليه، وصار بعده شمس الدين، غير أن آل الناجى بعد ذلك راحوا يمضون فى تتويعات غافلة عن القانون العام أو اللحن الرئيسى، ومن ثم، لم نعثر على أحد منهم من حاول الوصول إلى أقصى طرفى القانون (التوت/ النبوت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير، لقد استفاد بتجارب آل الناجى السابقة كلها، فراح يحرص دائما بعد تاملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل.

ومن ثم، فإن كلمات الحاكى الأخيرة تزخر بالإيحاءات التى تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الحفيد.. يقول المتن:

> وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع لأبناء الحرافيش.. (و) قام في الحارة عملاقا كالمُثننة ولكنه في الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمأنينة، (٥٦٥).

بيد أن هناك عنصرا أخيرا لا يمكن إغفاله في رصد إطار الشخصية المحورية في الحرافيش، ونقصد بها السمات الملحمية التي تتميز بها الشخصية، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة أو البيئة التي أثرت في البطل أو الرؤى أو الأحلام الكثيرة التي امتلأت بها الملحمة.

إن طفولة عاشور الناجى - خاصة - تظل حدثا غير عادى، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان أثناء سيره إلى المسجد، وقد كان (لقيطا)، وقد كانت طفولته تخلو من الإثم، وما كاد يبلغ المشرين حتى رحل عنه أبواه بالتبنى، فلم ينزلق قط فى الرذيلة، ولم يطلب قط - كشقيقه غير الشقيق - ما في يد الناس، ولم يستخدم قوته - كفيره - فيما يضر الآخرين.

وتتدخل العناصر الطبيعية لتجمع شخصية عاشور معنى يجمع (النموذج) الواحد في آل الناجى فيما بعد، فالطاعون الذي يحل بأهل الحي يدفع به إلى الهجرة بعد رؤيا تدفع به إلى الجبل، ويدفع به الجبل لشهور إلى محاولة التقرب من أناشيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون أكثر، ويعود بعد زوال الخطر

لتجسد ملامحه الشخصية أكثر هذا العالم الذى تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفى النبيل: السبيل، الزاوية، الحارة، النكية، الطير.. وما إلى ذلك.

وقد يكون الحلم أو الرؤيا من أكثر المناصر الملحمية تشكيلا في شخصية عاشور هنا، فهو يحلم مرة بالشيخ عفرة زيدان – الأب الذي تبناه – ليدفع به إبان الكوليرا بميدا عن القبر، وهو مرة أخرى يلتقى – في الحلم كذلك – بعيدا إلى الطريق (الخلاء)، وتتعدد صور الحلم أو الرؤيا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الأحلام في دفع الأحداث إلى مداها الذي قدر لها.

وهنا نصل إلى العنصر الثاني..

١٠ - الرمز أولاه

وقد يكون الرمز من الأهمية بحيث نخصص له موضوعا خاصا. فمن المؤكد أن الرمز من أهم القيم التي تتردد في هذا الممل.

ولا يمنى هذا أن الرمز يظل القيمة التمبيرية الوحيدة فى (الحرافيش)، وإنما تزخر الملحمة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى، كالعبث واللامعقول والتغريب والتصوف... وما إلى ذلك، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرعاء للنظر وإغراء بالتمهل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه.

إن قارئ نجيب محفوظ يلحظ سيادة هذه القيمة - الرمز - في عديد من أعماله السابقة من أمثال (ثرثرة فوق النيل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار).. إلى غير ذلك.. غير أنها تصل إلى أقصاها في (الحرافيش) بوجه خاص.

فانتوقف عند مفردات الملحمة التى تكاد تحمل رمزا مكثفا دالا نفعل خارج المالم الرمزى، فعلى الرغم مما يزخر به من سمات رمزية، فإنه يفضى إلى العالم الواقعى ويثريه.

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الإشعاع الرئيسي، فنحن أمام (التكية) نقف أمام (كود) يحمل معنى معينا لكون كله، حيث هذه الأناشيد التى تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار، وهذا المنى الفامض يتسلل إلى كل المرثيات فيضفى على هذا العالم جوا أسطوريا عبقاً.

وبقدر قرينا من هذا المعنى الغامض بقدر اقترابنا من قانون الوجود كما تحاول لوحات الملحمة أن تقدمه لنا.

إننا في فترة حيرة عاشور الناجى في الحكاية الأولى نلعظ أنه دائم الخروج من البيت إلى الساحة، وينفرد هناك بأناشيد التكية مستلهما منها هذا الفيض النوراني، ويتوالى وجود هذه الجملة البسيطة في المن، تقول «دق باب الأناشيد لكنه لم ينفتح».

وفى حيرة شمس الدين - الابن - حزنا على أبيه يروعه أنه لا يفهم لغة التكية وأناشيدها، إنه ينظر إليها نظرة حانقة «هي شاهد لا يدلي بشهادته».

وهى نفس الحيرة التى أحس بها عزيز فى موضع آخر أمام تعقد الأحداث دعم تفصح أناشيد التكية؟ لم يتعذب المجانين بالسعادة (٢٢٥). وتتحول الحيرة إلى أمر واقع، ويرتبط دائما بالهبوط الذى ينتهى إليه عاشور الناجى سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجى، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقترن بحالة الحيرة التى تتنهى بصاحبها إلى الإظلام التام، أما حين تشرق شعلة الوعى الإيجابى فى الذهن، فإن عاشور/ الحفيد، سرعان ما يهتدى إلى أسرار التكية ويهتدى بمفاتيحها.

إن التكية لا تهب أناشيدها القامضة لأحد، وإنما يشهم كنهها فقط كل من يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها.

ومن هنا نلحظ، أنه كلما قرب أحد من رموزها ومنح أحد مفاتيحها، يكون قد قرب قبلا من فهم قانون التكية (الخير/ القوة).

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجى إزاء موقف التكية المتوحد وعالمها المعبق الغامض. ويمكن أن نفهم أكثر رموز التكية في آخر شخصيات آل الناجي..

فسماحة الشخصية المحورية في الحكاية التاسعة بعاني طويلا في محاولة الاهتداء إلى هذا السر، وهو في معاناته يصل إلى أحد رموز القانون فقط ولا يفلح في الوصول إلى الآخر، يصل إلى قيمة المدل حين يسهم في إعادة المرافيش إلى الثورة أو إعادة الثورة إليهم، ويتمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم - الفتوة السابق - غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم، ويركن إليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه، حتى يستكين إلى الحرافيش بدون تتظيم القوة التى تحمى انتصارهم، ومن هنا، يفشل تماما في استيماب أناشيد.

يقترب سماحة من الأناشيد لكنه لا يستوعبها تماما، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد، فقد استطاع أن يقترب أكثر من سلقه، فقد امتلأ القانون برمزى (القوة/ العدل)، ومن ثم، راح يحتضن الأناشيد ويقترب منها ويذوب فيها.

لقد منحته الأناشيد نفسها لأنه عرف الطريق إليهاء

ويلاحظ أن فترة الماناة التى عاشها عاشور هى الفترة التى سمع فيها نداء الأناشيد الغامض، ويقدر ما كان يسمى إلى تملك قانون التكية وفهمه بقدر ما كان النداء الفامض للتكية يدعوه دظل نداء خفى يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد»(٥٣١).

والملاحظ أيضا أن الفترة التى انتهى فيها من حيرته وعول على الحرافيش والمتدى إلى المدل كانت هى الفترة التى امتلك فيها - بالفعل - أمسرار التكية - فبعد أن تم له النصر، وأصبح هو (الفتوة) الجديد، واقتلع كل مظاهر الفساد لسافه - جلال صاحب الجلالة - إلى غير ذلك، كان أول ما فعله أن اتجه إلى التكية:

«ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد، تربع فوق الأرض مستتيما إلى الرضا ولطافة الجو. لحظة من لحظات الحياة النادرة التي تستتيم فيها عن نور صاف، لا شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان. كأن الأناشيد الفامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لم ترنموا طويلا بالأعجمية وأغلقوا الأبواب، (٥٥١، ٥٥٥). وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخصبة.. رمز الأعجمية.. أو ترتيل هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول أن يقترب منها ويحل طلاسمها.

لماذا تأتى لغة الأناشيد غربية غامضة؟.

فعلى الرغم من أن التكية وأناشيدها ترتبط بالتصوف وعواله.. فإننا يمكن أن نرى في هذا العالم الصوفى رمزا واعيا لنقل دلالات الكاتب خلال المقروء والإيحاء، فالملاحظة الأساسية في العمل تلك الأبيات الشعرية التي يبثها الكاتب من آن لآخر كلما أراد التعبير عن موقف خاص.

وبالعود إلى أصول هذه الأبيات الشعرية بعد ترجمتها يتضع لنا أنها للشاعر الإيرانى الصوفى المعروف حافظ الشيرازى، وقد آثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هى بالفارسية، عن قناعة، مؤداها، أن لغة التكية هى أشبه بلغة الكون، يقرؤها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التى يستهويها، ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها كما يعن لها.

إنها لغة الكون، أو لغة التكية التي تزخر بالرموز المؤداة..

وقد كان من المكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الأبيات بالعربية الفصحى، وخاصة، أنها مترجمة بالعربية، غير أنه آثر وخاصة، أنها مترجمة بالعربية الفصحى بالفعل هى كتاب بالعربية، غير أنه آثر ذلك ليتمكن بالغموض، الذي يحيط بها من تعميق المعنى الرمزى وتأكيده طيلة السرد الأسطوري.

ويمراجعة هذه الأبيات يتأكد لنا من ترجمتها أنها هى نصها الفارسى لا تخلو من هذا العالم الصوفى الفامض العذب فى آن، إن عاشور الناجى – على سبيل المثال – حين يهاجر فى الفجر بعيدا عن الوياء، وأثناء مرور العربة التى تقله على الساحة، تستقبله تراتيل آخر الليل وهى تشدو ببيتين من الشعر الفارسى، ويمكن بعد ترجمتها هنا إيراد المنى على هذا النحو:

هذه أعتابك ... هذا باباك ... ولا معتصم.

إلا هذه الأعتاب، هذا باباك .. ولا معتصم.

لرأسى إلا في هذا الخباب (٥٩).

يمكن أن نعثر على مثل آخر في سماحة (المطارد) من الظلم طويلا، فبعد أن يمكن أن نعثه على مثل آخر في سماحة (المطارد) ويتثف أن بحثه يؤوب إلى افتقاد رحلة عبثية محزنة يعاود الهروب ثانية، حين يكتشف أمام التكية في الطويل عن العدل يسلمه إلى افتقاد العدل في كل مرة، فيقف أمام التكية في الساحة قبل أن يمضى والأضواء تترنع بالمجهول من خلال بيتين من الشعر يمكن، إيراد ترجمة لهما فيما يلى:

أما ألمنا لفراقه فلا دواء له .. فالغياث الغياث.

وأما هجره لنا فلا نهاية له .. فالفياث الفياث (٢٥٨).

والملاحظة التى لا يمكن الفرار منها هنا، هى، أن الأبيات الفارسية وإن بدت أعجمية المنى والبني، فإنها نظل شديدة الارتباط بالسياق الفني وتتوحد به.

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من صور الرمز وإيماءاته من أمثال: الفتوة والحارة والساحة والسبيل وما إلى ذلك، تمضى كلها في السياق، وتدل على بني رمزية أعمق منها، تتوالى بشكل مستمر أثناء تطور الأحداث، وتتخرط في أجزاء الشبكة الأسطورية المقدة لتتحول إلى فعل جدلي يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلا غير موح قط.

ويديهي أن الرمز هنا يمبر ويسهم في الوصول إلى درجة الوعى المكن الذي يرتفع عن درجة الوعى الواقع إلى درجات أخرى للتشوف والبحث عن الحقيقة ومحاولة فهمها.

١١ - الأسطورة داخل النص وخارجه،

ثمة فارق بين الأسطورة في ملحمة نجيب محفوظ والأسطورة المعروفة في الأدب الرسمي والشعبي.

هذه حقيقة يدركها ببساطة شديدة قارئ ملحمة (الحرافيش).

وهذا الفارق يرتبط بتكوين الملحمة (فنيا) وما يتبعه من تأكيد (الخطاب) وإرسائه بمستويات الدلالة فيه.

فالملحمة تحتوى - رغم جوانبها الأسطورية - على بعدى الخيال الواقع، أو الخيال الواقع، أو الخيال المواقع، أو الخيال المعلى الخيال المحمى والواقع الفنى، ومن ثم فإن الفعل الفنى يحتوى تجارب نجيب محفوظ اللاحقة وكتاباته السابقة معا.

وتفسير هذا أن لغة (الخطاب) رغم ما يبدو من تفرده فإنه يحتوى رصدا للوعى الجماعى وتعبيرا عنه وذلك خلال تجاوزه للوعى الخاطئ - أدنى درجات الوعى - وصولا إلى أعلى درجات هذا الوعى - وهو منا يطلق عليه الوعى المكن) بتعبير لوسيان جولدمان (انظر كتابه! الماركسية والعلوم الإنسانية، دار نشر جاليمار ١٩٧٠).

معنى هذا، أن العناصر الضاعلة فى حكاية واحدة تظل من صنع الحاكى، وفى الوقت نفسه تشوفا لوعى المتلقى – وعى المجتمع – بالبحث عن معان كامنة وراء هذا البعد الملحمى، وما يقال عن الحكاية الواحدة يمكن أن يقال عن الحكايات العشر التى تكون ملحمة (الحرافيش).

وهذا المفهوم للملحمة يختلف عن المناصر الضاعلة والمكونات الواقعية والأسطورية، التى نعرفها في كثير من الأساطير الأخرى، فهذه الملحمة وإن احتوت على خيوط أسطورية، وإن اختفت منها أساليب القص الخيالي كما هو معروف قديما في أشكال الملاحم، فإنها تختلف - بالقطع - عن الحكاية الشعبية أو الخرافية أو - حتى - السيرة الشعبية بما فيها من سمات خاصة بها.

باختصار، فإن ملحمة (الحرافيش) يستمد منها عناصر خاصة بها، قد تتفق مع عناصر القص الخيالي كما هو معروف من الملحمة أو الأسطورة القديمة، ولكنها تفترق عنها بالقطع لما يتميز به عالمها من نسيج خاص.

ملحمة (الحرافيش) إذن تصنع أسطورتها الخاصة بها، وتحاول أن تنسج خيوطها خلال وحدات الحكي والحدث والشخصيات. طلنحاول تمتريف الأسطورة قبل أن نصل إلى الاتضاق والاهتراق بينها وبين ملحمة نحب محفوظ.

الأسطورة، كما يعرفها معجم مصطلحات الأدب هى دسرد قصصى لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم، (٣٨٠).

معنى هذا، أن الأسطورة تحتوى في بنيتها الأساسية على ثلاثة عناصر:

- سرد قصصی،
- مؤلف مجهول.
 - تاريخ وخيال.

. . .

والمود إلى حرافيش معفوظ نعثر فيها على رموز الأسطورة بشكل مغاير لما عرفناه، فتعن أمام سرد قصصى، لكننا بعد ذلك لسنا أمام مؤلف معروف ولا مادة جاهزة يضع فيها المؤلف خيوط أسطورته الجديد.

هذا يعنى الاتفاق فى العنصبر الأول والافتراق فى العنصرين الآخرين، فالملحمة هنا، هى، سرد، لكنها بعد ذلك لمؤلف معروف هو نجيب محفوظ، ثم هى فى عالم يمتزج فيه الواقع بالخيال، وإن كان عالما غريبا يرتبط بالواقع الشعبى ويختلف عنه.

هذا معناه آننا أمام تصور مغاير لما عرفنا في الأسطورة التقليدية، وهو تصور ينبع من هذا العالم الخاص الذي صنعه المؤلف المصرى وحاول من خلال التطور بالوعى الواقع إلى درجة أرقى من درجات الوعى الطموح المعبر عنه.

واستطرادا لهذا، فإن نجيب محفوظ يتشوف هذا الواقع، ويحاول وصفه بأسلوب أسطورى أبعد في الأسطورية، فلم تكن الأسطورة لديه جوهر المالجة وهدفها الرئيسي، وإنما كانت عنده بهدف إيقاظ الوعى الفاعل بماله من قدرة على التغيير. فانقترب، أكثر من خيوط، الأسطورة في ملحمة (الحرافيش)...

يلاحظ أن كل حكاية فى الملحمة – كما سنرى فيما بعد – لا تكفى بداتها أن يرى فيها عنصر متفرد، وإنما يمكن فهم المنصر الجوهرى خلال ربط الملاقة بين المناصر الداخلية – من جملة الحكايات لا حكاية واحدة – ونسجها فى إطار شبكة واحدة على اعتبار أن تلك الشبكة تعطى فى نهاية الأمر المنصر الفعال الرئيسي فى العمل كله.

وعلى هذا النحو، فإن كل حكاية تتحول بدورها إلى ملحمة تكشف جانبا من جزئيات الفعل الرئيسى، وتكون في نهاية الأمر عددا من الجزيئات التي تمثل (منظومة) ترسل بإشارتها الموحية في نهاية الأمر (بالخطاب) الواحد.

وعلى هذا، يكون الحل الوحيد لفهم هذه الحكايات، هو فصل كل حكاية عن الأخرى، ثم فصل وحدات الحكاية الواحدة لتبين الملاقات الداخلية فيها قبل أن تحدد جملة العلاقات الداخلية في العمل الواحد حركة العناصر الداخلية إلى عنصر واحد.

هذا عن التنويمات الداخلية التي تكون الحكاية كلها.

فماذا عن العناصر الفاعلة فيها؟

. . .

من السهل أن نعيد مراجعة الحكايات العشر في ملحمة (الحرافيش) لنخرج منها بعض العناصر الفاعلة التي تتكرر بأشكال مختلفة، ويمكن الإشارة إلى بعض هذه الحكايات لنخلص منها بما نريد على النحو التالى:

- (أ) عاشور الناجي يدرك العلاقة بين القوة والعدل ويعمل لهما.
- (ب) شمس الدين لا تخدعه الظواهر فيظل محافظا على قانون التكية.
 - (ج) سليمان يقع في الضعف الإنساني فيضيع العدل وتفتقد القوة.
 - (د) جلال يقع في نزعة الطموح فيسقط في دائرة الطفيان.

(هـ) فتح الباب - يعرف سر القوة فيسمى للحرافيش لكنه لا يعرف الحفاظ عليها.

(و) عاشور الحفيد - يفهم القانون فيستعيد القوة والعدل فيبقى.

وهنا يلاحظ أن اختلاف الشخصيات وتباينها واختلاف الأحداث وتعددها لا يحول دون وضوح نوعين من التماثل بين الفعل والمصير، وهو ما يشير هي نهاية الأمر إلى وجود عدد من وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة ولا تتغير هي تلك المجموعة المنية من الحكايات والأحداث التي تتضمنها الحكاية، أي مضمون الحكاية ومحتواها، وكذلك الطروف المحيطة بها فهي كلها تغيرات ثانوية إذا هي قورنت بالوظائف الثابتة (عالم الفكر ١٩٨٧/٦/١١).

وعلى هذا، نستطيع بعد مراجعة الحكايات الخرافية القديمة الوصول – كما وصل البعض إلى أن التحليل الشامل لحكايات الحرافيش مما يؤدى للكشف عن عدد معين من الوظائف وهذا يعنى أن الحكاية.. كثيرا ما نتسب أفعالا متشابهة أو حتى متماثلة إلى شخصيات متعددة.

وهذا يشير إلى أمر مهم، هو أننا لا يجب أن يفرنا عدد الشخصيات الكثيرة أو عدد الحكايات المتعددة التى تزخر بها الملحمة، فكلها فى النهاية لا تقدم لنا غير عناصر محددة أقل بكثير من هذه الحكايات وشخصياتها.

فلنتوقف أكثر عند شخصيات اللحمة..

• • •

ليس من شك أن من أهم عناصر الأسطورة فى هذه الملحمة مجالات تحديد الشخصية .. همن الملاحظ أن الشخصية هنا تتميز بخاصية التفرد أولا، ثم اشتراك الشخصية فى أكثر من (مجال) من مجالات الفعل البشرى.

ولنضرب مثالا على ذلك:

إن عاشور الناجى - الشخصية المحورية - يمكن أن تقدم لنا سمة رئيسية هى سمة البحث عن العدل، وهى تتفق فيها مع كافة الشخصيات الأخرى، غير أنه يلاحظ أن درجة الحرص على هذه السمة تختلف من شخصية إلى آخرى، وإن

كنا لا نفارق حرصهم جميعا عليها في وقت نجد فيه بقية الشخصيات تحرص على أن ترتبط بعدة مجالات أخرى لا تمثل تشابها واحدا بين بعضها والبعض الآخر، فشمس الدين يحاول التغلب على قضية الزمن، وسماحة يجهد للتغلب على رغباته، وسماحة أيضا يشغل بالهروب من الظلم ليسقط فيه ثانية، وجلال يشغل بالطموح الذي يسوقه إلى الفرور الإنساني.. إلى غير ذلك مما ينبئ بتعدد المجالات.

وعلى هذا النحو، نستطيع أن نلمح (توجها) واحدا مشتركا بين الشخصيات في وقت نلحظ (توجهات) أخرى مفايرة تالية لها.

إن المثال التالى يؤكد لنا أن المجال (الواحد) لكل الشخصيات يتحدد فى قيمة مهمة هى قيمة (العدل)، فهى عند عاشور الحفيد تظل شفله الشاغل، وهو فى ذهابه أو مجيئه يلمح أصحاب المصلحة الحقيقية فيها – الحرافيش – الذين ينتظرون من يحاول تحقيق درجة الوعى العليا فى التطور الاجتماعى، بل إن هم عاشور الأخير يرتبط بهم آل الناجى كلهم من قبله، ذلك لأن الناس جميعا يبحثون عن العدل، ويسعون إلى من حاول تحقيقه، فهم يحلمون جميعا أن يماشور الناجى سيعود ثانية لينشر العدل وتعم الطمأنينة بين الجميع، إننا نلاحظ أن عبارات كثيرة تتردد فى الحكاية التاسعة تتشوف إلى الماضى، إلى رمز العدل.. عاشور، تقول اللوحة ٢٢:

«ادركوا… أن عاشور الناجى أو روحه تضرب فيما بينهم. أن الكون الصلاء المصمت تتشق جدرانه ويطل منها المجهول. وجرت الدماء في عروقهم، ونبتت قلوبهم بالحياة من جديد». (٥٠٠).

إن الحرافيش يسعون إلى العدل وينتظرونه، والحكام كلهم يستمدون الشرعية من العدل وإقراره بين الناس.

نستطيع أن نشبر - بعد ذلك - إلى عديد من الخيوط الأسطورية المتميزة في الملحمة: كتلاشى عنصرى الزمان والمكان، والتشابه بين الشخصيات، والجو العام الذى يميد صياغة الأحداث وتقديمها فى إطار جديد، كذلك لا نخطئ هذه الأساطير الهائلة فى كثرتها التى تمثل (خلفية) الكادر الأسطورى من أمثال بداية المحمة بالطوفان أو تناثر الشخصيات الأسطورية أو عامل الصدفة، أو إعادة صياغة شخصية الخليفة عمر فى الحكاية الأولى، أو حضور شخصيات تاريخية أخرى مثل شجرة الدر (شهد الملكة)، الحاكم بأمر الله (جلال صاحب الجلالة) وفتح الباب (بوسف) ثم انتظار (المهدى) المنتظر طيلة الحكايات وعلى مدار احداثها.

غير أن هذا كله يظل عالقا بملحمة (الحرافيش) ووقفا عليها؛ وهو وإن بدا اتقاقا بينه وبين الخيالات التاريخية أو الشخصيات الدرامية، فإنه يمثل، في نهاية الأمر هذا العالم (النجيبي) الخاص الذي نستطيع أن نشير إليه لتؤكد أن نجيب محفوط صنع أسطورته بنفسه ولم يذب فيها قط.

٢١ - براعة الحدث الملحمى:

تتعدد تعريفات الملحمة لكنها تتفق جميعا على عدة أمور لعل من أهمها، أنها تساق خلال «تمجيد مُثل جماعية عظيمة، بسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى تتجسد فيه هذه المثل».

وهذا النوع يضضع فى القالب – كما جاء فى معجم مصطلحات الأدب – لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتى هوميروس المعروفتين أن كما يمكن أن نجد ملامح الملحمة بشكلها الشعبى خاصة فى سيرة (أبو زيد الهلالى) فى العربية.

ومن الطبيعى أن يكون (الحدث الملحمى) فى هذه الملاحم ذا سمات معينة، ويتميز بملامح خاصة به، نجدها فى الملامح القديمة (فى العالم القديم) ثم فى العصور الوسطى – فى الفرب أو الشرق – على السواء.

^(*) الإلياذة والأوديسا.

والسؤال الأقرب إلى الفهم الآن هو محاولة البحث عن الإطار العلمى للحدث الملحمى قبل أن نصل إلى ما حاوله نجيب محفوظ في ملحمته.

وسوف نصل إلى هذا بشكل مغاير لما اتفق عليه العلماء والمتخصصون فى هذا الشأن، فسوف نستبدل بسمات الملحمة وأصولها الآن سمات (ملحمة) الحرافيش عند محفوظ مما يستدل به على براعة الحاكى فى إيراد حكاياته خلال توالى البنى بين كل حكاية وأخرى طيلة عشر حكايات..

من أولى سمات (ملحمة) الحرافيش أن الحكاية الواحدة فى العمل كله يمكن أن تشى بكل حكايات الملحمة الأخرى أو تشير إليها، إن شريط التسجيل لا يمكن أن يستخدم فى عقل الحاكى، وهو ما يعود إلى صعوية هذا مع تعدد البنى الداخلية.

ومن هنا، فإن تداخل الحكايات وتفردها يظل سمة مهمة.

الأكثر من هذا، أن الحكاية الجديدة في كل مرة لم تكن لتختلف عن سابقتها لغرض هني فقط، وإنما كانت بغرض (إعادة الخلق) خصيصا في قاع عقل الراوي.

لقد كان نجيب محفوظ فى هذا أشبه بالراوى القديم فى النشيد الملحمى عند اليونان الذى دكان يدخل من التغييرات والإضاهات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيا مع ميول وقدرات الناس من حوله، أى جمهور السامعين، يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد، وهو ما أشار إليه د. أحمد حول التقنية الشفوية للمنشد الملحمى فى المؤتمر الدولى للسيرة الشعبية

على أن هذا التمييز يقترن ببراعة الراوى فى تأكيد (الحكاية) من حيث عناصرها الفاعلة، فهو لا يفتأ فى تقديم كل مرة حكاية مرتبة ترتيبا بديما من حيث السياق أو ترتيب أحداث الرواية/ الحدوتة، وهو ما يضع أمامنا شخصيات كثيرة متباينة.

هذه سمة.

وثمة أخرى تؤكد براعة الراوى - نجيب محفوظ - فى إتقان الحدث الملحمى، وهو ما يلاحظ من أنه لا يقف بعيدا عن الأحداث قط، وإنما يمثل دائما (شاهد الميان) و (صانع الحدث) أيضا.

فائحكايات، كما نرى، نتاج عقد السبعينيات في مصر بكل ما في هذه الحقبة من آحداث نتجت عن تفييرات خاصة بها (حرب أكتوبر. كامب ديفيد/ من آحداث نتجت عن تفييرات سابقة عليها (آريعينات مصر/ قيام ثورة ٥٢/ مؤتمر باندونج/ تأميم القناة/ العدوان انثلاثي/ حكم الفرد/ هزيمة ١٩٦٧ إلخ إلخ) وما سبق هذا كله من بانوراما رائمة لتاريخ مصر في شتى العصور في إيجاز بديم مقطور في سياق ملحمي أخاذ.

ولنقل - زيادة في الإسهاب - إن هذا كله لا يأتي منفصلا عن فكر الراوى، وإلا، لقلنا، إن كل ما يحدث أو ما سيحدث أتى، أو سيأتى، دون صانع، وإنما جاء في إطار هذا الوعي الجمعي الذي يحاول الراوى أن يعبر عنه أو يعبر به.

ومن هنا، ففى الوقت الذى يمثل فيه الكاتب/ الراوى، الوعى الحقيقى/ الجمعى ودواهعه، يمثل، كذلك، صانع هذه المراحل كلها في إطار ملحمى.

فهو يمثل شاهد العيان الوحيد القادر على ترجمة ما يحدث.

ثمة سمة ثالثة تؤكد براعة الحدث الملحمى عند صاحب ملحمة (الحرافيش)، وهي سمة خاصة بالأسلوب واللفة التي كتبت بها الملحمة، فمن المعروف أن الملاحم الأصلية من أمثال (الأوديسا) و (الإلياذة) كانت تقص وتفنى شعرا، بل إن المشدين لها كانوا يتسمون بالمفنين (Aoico)، ويؤدون عملهم على آلات خاصة بهم هضلا عن شيوع ما يعرف (بالوزن السداسي)، وهو ما تطور فيما بعد في تلمس ما يعرف (بالنيرة) في الشعر الأوروبي في الثناء الملحمي.

وهو ما نعثر عليه هنا بشكل ما.

فرغم أن ملحمة نجيب محفوظ لا تتعامل مع أبطال الطبقة الأرستقراطية -

كما هو الحال فى أغلب ملاحم العالمين القديم والوسيط- فإن اللفة التى تعبر بها يمكن أن تحمل بحق عبق الشعر وكثافته وعذوبته.

يتمثل هذا في مقاطع كاملة كما يتمثل في عديد من الوسائل التي استخدمت في الجو العام للملحمة، فلنقرأ هذا المقطع الأول في الحكاية الأولى، لنرى، إلى أي حد اكتفت الملحمة أجواء شعرية صوفية:

«فى ظلمة الفجر الماشقة، فى الممر المابر بين الحياة والموت، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموودة لحارتنا» (0).

وتتناثر الروح الشعرية في تضاعيف الملحمة وحكاياتها، فتكثر هذه الأبيات الفارسية - الأعجمية - والتي تتصاعد أنفاما تصعد مثل الهداهد كما جاءت الأبيات التالية:

هؤلاء الذين يحيلون التراب، بنظرتهم إلى كيمياء

يا ليتهم ينظرون إلينا بطرف أعينهم ليحيا فينا الرجاء (٢٠٢).

وهذا الجو الشاعرى الفامض لا يقتصر على أنفام (التكية) كما نترجمها هنا نعرن وإنما يصل إلى هذه الأنفام التي تتصاعد بلفة أعجمية، تثير الفموض، وتثير معه جوا شاعريا خفاقا، فهذه الأبيات الشعرية السابقة نعثر عليها في قصد (المطارد)، وترتفع أمام خضر الذي تحيطه الحسرة والحيرة، ونؤثر أن نعيدها إلى الأصل كما جاءت في النص لنرى إلى أي حد آثر الراوى هذه الأعجمية بلغتها وعالمها الشفاف الفامض:

آنا نکه خاك را بنظر کیمیا کنند

آیا بودکه کوشة جشمی بما کنند

وهذه الشاعرية التى تجاوز (المبهم) يمكن أن نلاحظها عند نجيب محفوظ في الفترة الأخيرة، فبعد أن انتهى من مرحلته الواقعية المباشرة التي تميزت بها التلاثية وانتهى إلى المرحلة الرمزية التى يوغل شيها أكثر ليصل إلى أصفى ينابيعها، وصل، الآن، إلى هذه المرحلة التى تتميز بالشعرية كما نرى فى (الحرافيش).

وهي مرحلة يخلط فيها بين الشعر والرمز، وبين الرمز والتصوف..

وتتعدد أصداء أخرى من براعة الحاكى فى الحدث الملحمى فى هذه الحكايات..

هرغم أن نجيب محفوظ يوشى ملحمته بهذه الرموز الموحية من مضرداته: الحارة، التكية، الفتوة.. إلى غير ذلك، ورغم أن شخصياتها البطولية تنتمى هى العالب إلى المالم الشعبى الذي نعرفه جميعا هى الأحياء الشعبية المصرية هى الهالم الشعبى الذي نعرفه جميعا هى الأحياء الشعبية المصرية هى نهاية العصر الفاطمى وطوال العصر الملوكي.. رغم هذا، فإن المؤثرات الملحمية تبدو أكثر ما تبدو في (خلق) الملحمة الخاصة بصاحبها خلقا خاصا، ويتبدى هذا الخلق بوجه خاص في ذلك الخيال الجامح، ثم هذه الأحلام التي تتتاثر وتتكاثر حتى تتعول إلى ظاهرة لابد من الوقوف حيالها، ثم هذه الحبكة الفنية (الحدوتة) التي برع فيها معفوظ من حيث وحدة الموضوع وهذا العالم الميز الخالص.

وريما يميب البعض على ملحمة (الحرافيش) وقوعها، من آن لآخر، في أسر الاستطراد أو التكرار، غير أن مراجعة المؤثرات الملحمية ثانية بها، تؤكد أن ذلك مقصود في حد ذاته.

وتفضيل هذا أو ذلك التكرار الذي يبدو (كزوائد) يقوم بعمله المهم والملح في تأكيد بعض العناصر الفاعلة بها؛ أو إكمال خيوط الحبكة هنا أو هناك، ثم التركيز على جانب دون جانب آخر.

ونصل إلى عنصر آخر من براعة الحدث الملحمي..

وهو يتمثل فى التنوع الشديد الذى يسهل ملاحظته فى الملحمة، فنحن أمام حدث ضخم يمكن تجزئته إلى عدة أحداث أخرى لا يلحظ فى التتابع قمل خطأ فى السرد ولا فى تداخل الشخصيات، اللهم إلا إذا حرص الراوى هنا على تعدد.

ويمضى فى هذا الاتجاه ذلك المخزون الملحمى الثرى، الذى يَهِثر عليه طيلة الحكى، وهو مخزون بيدو فى الأغانى العامية كما يبدو فى الأشعار الفارسية.

والجدير بالذكر هنا أن الحدث الملحمي - كما كان يبدو في الروايات الملحمية في العصر الوسيط خاصة ـ تفلب عليه الدلالات الاجتماعية، لقد كانت تلك الروايات قديما تعبر عن نوعية الفكر السائد في تلك الحقبة، إنها كانت «معنية بمظاهر حياة الطبقة الإقطاعية»، وهو ما نجده واضحا في (الحرافيش).

ولقد كان الفكر المسائد – هى أغلب الأحيان – هو درجة من درجات الواقع الذى يمكن أن يتبلور فى وعى آخر متقدم عنه.

كان الصراع السياسى هنا يتحدد حول قيمة (العدل)، وهى قيمة تعلو درجتها فى وقت تسمو فيه أخلاق البطل (الفتوة) إلى أقصاها، كما تهوى قيمتها حين ينصرف البطل إلى مماشرة النساء ومعاقرة الملذات وما إلى ذلك، وقد كان هذا يستتبع - بالقطع - سقوطا مريما فى قانون الكون.

هذا كله وأكثر منه نجده في (الحرافيش).. حيث يتمثل فيه كل ما يحدث في المالم العربي الآن من الاهتزاز الذي نمثر عليه بوضوح في كل القيم، والسقوط الذي نلمحه في سقوط الأبطال المزعومين.

الفصيل الرابيع

الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ

محيدات

(١) بين الفلسفة والتصوف

لم يكن اختيار نجيب معفوظ لقسم الفلسفة في كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ عام ١٩٣٠ ليخلو من مغزى، إذ كان قد قطع من قبل ذلك سنوات طويلة، خاصة في المشرينات، بين تيارات سياسية واجتماعية كثيرة ظهرت في مصر آنذاك العد، فضلا عن حركة وطنية كانت تتوثب لنيل الاستقلال من الامبراطورية البريطانية.

فها كاد يحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ حتى اتجه إلى قسم الفلسفة ليسهم في فهمه (للحقيقة) ـ كما كان يردد في هذا الوقت ـ والجزء الثاني من (الثلاثية) يزخر بهذا الولع بالفلسفة وإيثارها عما سواها، بل أكثر من الأدب الذي تفرخ له فيما بعد، يقول كمال:

(. يغلب على ظنى أنى سأتجه إلى الفلسفة،

(- .. الأدب متعة سامية بيد أنه لايمالاً عينى، إن مطلبى الأول الحقيقة، ماالله، ماالإنسان، ماالروح، ماالمادة الفلسفة هي التي تجمع كل أولئك في وحدة منطقية مضيئة كما عرفت أخيرا، هذا ماأروم معرفته من كل قلبي التي تعد رحاتك حول العالم بالقياس إليها مطلبا ثانويا، تصور أنه سيمكنني أن أجد أجوية شافية لهذه المسائل جميعا..) (قصر الشوق، ص ٢٠٥، ٢٠٦). وفهم الحقيقة دائما يمر بطريقين، أحدهما: الفلسفة، والآخر: التصوف

وقد سمى محقوظ فى هذا الوقت لفهم الحقيقة عن طريق الفلسفة، غير أنه اتضع فيما بعد، أن محقوظ ولج أيضا طريق الفلسفة من الباب الذى اختاره، غير أنه من المؤكد أن الكاتب الكبير ظل متأرجحا طويلا بينهما - الفلسفة والتصوف ـ حتى اليوم، لم يغلب طابع العقل على سمة الفلسفة، كما لم ينتصر لسطوة التصوف على سطوة العقل والعلم.

والواقع أن فكر نجيب محفوظ كان يحمل دائما هذا التقسيم الفطري، في دائرة بين العقل والروح، أو الفلسفة والتصوف، وهو مايقرب به من (حالة) عديد من المتصوفة في الشرق، ممن كانوا . في الأصل . في التراث العربي من أمثال أفلاطون وأفلوطين واسبينوزا والسهروردي.. وغيرهم.

وإذا كان بمض هؤلاء غاب في الطريق الصوفي، فإن نجيب محفوظ لم يهبط إلى قاع الفلسفة، كما لم يسقط في بثر التصوف، فلكل عنده مفهوم، وكل لديه يؤدى إلى غاية، وإذ بدا التمازج في فكر أو خاطرة، فبقصد الوصول إلى الحقيقة، إما بالفلسفة وإما بالتصوف أو بكليهما معا.

بيد أننا لانريد بالوصول إلى الحقيقة التي بذل من أجلها نجيب محفوظ حياته أن نثبت ارتباطه (يحالة) صوفية سبقت فكره الفلسفي، أو تأكيد (حالة) فلسفية سبقت فكره الصوفي، وإنما نريد أن نؤكد أن الوصول إلى الحقيقة لديه كان يستلزم منه تلمس أدوات هذه الدائرة أو تلك ـ الفلسفة أو التصوف ـ

وتظن أنه مازال في دائرة البحث حتى اليوم، كيف؟

إن المتأمل لتجربة نجيب محفوظ في البحث عن الحقيقة يلحظ أن تكوينه الفلسفى البحت هو مزيج من الإيمان الأكيد بالعلم، وفي الوقت نفسه، التحدى المطلق للموت، ومن ثم فإن تلك الطريق . الإيمان والتحدى . إنما دفعا به دفعا إلى طرق أخرى، حاول أن يعثر فيها على جزء من الحقيقة أو مساحة ضئيلة منها.

على أنه من المؤكد أنه لم يكن ليريد أن يعثر في هذه الطريق على الحقيقة الصوفية التي نذر الصوفيون حياتهم بحثا عنها، والتي تتمثل في مصطلح

(الإرادة) الذي يعنى النزوع لا الاختيار أو الفناء في الله، وإنما سعى للعثور على الطريق التي تعينه على البحث عن القيم الإنسانية (العلم/ المعرفة) والقيم البشرية (الحرية والعدالة).

وإذن، فمن المؤكد أن محفوظ لم يحاول أن يستفيد بتجريته الفاسفية التأملية لتكون أساسا لنظرية عقلية، كما أنه لم يحاول أن يستفيد من التجرية الروحية لتكون أساسا لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الوجود.

إن البحث عن القيم الإنسانية والبشرية إنما بمثل عنده وجهى (العشق) الصوفى في هذا الوجود اللانهائي الذي يحتاج (الوعي) لا (التغيب) والفرية. وهو مايتنافي، تماما، مع التصوف كتجرية نفسية خالصة.

(٢) التصوف.. العشق

إن أكثر مايلخص موقف نجيب محفوظ من التصوف أن نقول إنه (رؤية) وليس فلسفة بأية حال.

هنجيب محفوظ حرص، طيلة حياته، أن يمارس الرياضة الذهنية كماشق لها، وليس كعقيدة أو طريق يقتضى منه تكاليف التصوف وإعناته.

وقد كان مصطلح (المشق) هنا هو أكثر الألفاظ تمبيرا عن موقف نجيب معموظ الصوفي، وقد لاحظت أثناء عدة حوارات معه أنه راح يردد هذه الكلمات لأكثر من عشرين مرة في معرض الحديث عن التصوف، ويؤكد أن التصوف لديه ليس سلوكا وموقفا في الحياة وإنما هو (عشق)، أي، الاطلاع عليه والرغبة فيه، غير أن - كما يؤكد - «ممارسته شيئا صعبا جدا، إنني لاأملك قط غير الرغبة، والرغبة فقط من الاقتراب من التصوف، وعشقه يكون عندي بهذا الشكل، أما غير ذلك فلا أقدر -- «محضر نقاش، السابق).

وراح نجيب محفوظ يضرب ثى أمثلة كثيرة ليؤكد لى أن هذا العشق لايزيد على رغبة رجل يعلن حبه للشعر، فيقرأ فيه كثيرا، ويحرص على أن يحيا في حالة شاعرية دائما، وريما ردد الآن الألفاظة والمبارات التي يرددها أولئك المتصوفون أما الإغراق في «الحالة» الصوفية، ومعايشتها، والتدريب عليها والإعداد لها.. إلخ، فإن ذلك شيء شاق، أشق من أية رياضة أو علم مستغلق على. معنى هذا، أن عشق التصوف عند محفوظ يغاير هذه التجرية الصوفية الخالصة.

وسوف نضرب مثلا واضحا لمفهوم محدد من مفاهيم التجرية الصوفية من مظانها لندرك الفارق الكبير بين التجربتين، وهو فارق جلى واضح، بين رؤية محفوظ للتصوف وبين التجربة الصوفية كفاسفة ذوقية.

وهذا المثل يتمثل في مفهوم الفناء الصوفي ..

وسوف نجد أمثلة عديدة في كتب التراث العربي، وعلى سبيل المثال، هإن أبا يزيد البسطامي، أشهر هؤلاء، في (الرسالة القشيرية) نقرأ من شطحات أبي يزيد أنه سئل كيف أصبحت؟ هأجاب ولا صباح ولامساء! إنما الصباح والمساء لمن تأخذه الصفة وأنا لا صفة لي (الرسالة القشيرية ص ١٤١).

أراد بذلك كما يذهب البعض إلى أن أحكام الزمان والمكان تصدق على المتعين الجزئى الذى لا صفة له، أى الذى الجزئى الذى لا صفة له، أى الذى الجزئى الذى لا صفة له، أى الذى هنى عن صفاته الفردية ويقى بصفات الحق، هإنه يتعدى الزمان والمكان، ولذلك يستوى عنده الصباح والمساء (أبو العلا عفيفى، التصوف. القوة الروحية هى الاسلام، دار المعارف ١٩٦٣، ص ١٨٠٠).

وعلى هذا النحو، فإن نجيب محضوظ لايرى في هذه المفاهيم والحالات الصوفيّةُ غَيْر الإعراض عن الحياة، فهي غاية لايعرفها ولم يفكر فيها قط.

إن (عشق التصوف) كما عرفه، يتحدد فى عدة أمور، منها، الإقبال على الحياة وفهمها فهما واعيا، غير غافل عما تمنحه التجرية التراثية للوجدان، خاصة، فى حالة انفماسه فى الحياة من حوله، وريما استفاد من هذه التجرية . إلى جانب التأثير العام ـ بنافذة فنية أكثر اتساعا فى اعماله الأدبية، وهو يستفاد ـ على الأقل فنيا .

ومن المؤكد أن البحث عن رؤية فكرية لدى محفوظ لاتتنافى، قط، مع وجود مثل هذه الرؤية الفنية، بل من المؤكد أن الرؤية الفنية تسهم كثيراً في تأكيد الرؤية الفكرية وتعمقها.

ونستطيع أن نعرف. كما سنرى ـ كيف أن عديدا من شخصياته، خاصة بدءا من الستينات ـ كانوا يرتدون زيا صوفيا وخاصاً فصله لهم الكاتب، وهو زى يعيشون هيه ويستريحون إليه ولايفادرونه قط.

فانقترب، أكثر، من القيم الإيجابية في فكره.

(٣) التصوف.. الوعي

معنى هذا، أننا لسنا فى حاجة للحديث عن التجرية الصوفية هنا من حيث هي (حال) «الحال: هو«التجرية الصوفية» نفسها ووصفها الصوفيون بأنها المنزلة الروحية التى يتصل فيها المبد بريه أو يتصل فيها المتناهى باللامتناهى، كما وصفوها بأنها المنزلة الروحية التى يحصل لهم فيها الإشراق،.. إلخ»، أو من حيث إنها ترديد لألفاظ الصوفية ومصطلحاتهم: كالمحبة والذكر والفناء والزهد والإيثار والتوكل والوجد والسكر.. وما إلى ذلك، فإن كل هذا يخضع لتجرية خاصة جدا بالصوفيين، وكتب الصوفية تزخر بأمثالها.

إن ذلك كله لانجده في التجرية الصوفية عند محفوظ، إنما نجد بحثا عن سبل أخرى تشف عندها الحقيقة بمعناها الاجتماعي والسياسي وليس بمعناها اللامتناهي، بمعنى العقل المجرد ليس بمعنى الإرادة «جوهر الألوهية».

ولنضرب مثلا هنا على أن نجيب لم يتخل عن إعمال العقل، قط، طيلة حياته وطيلة إفادته بطقوس الصوفية وعوالمها من أنه لم يخضع عقله أبدا، لهذا الدرب من المعرفة الذوقية في بحثه عن الحكمة، لم ينزل إلى ماأراد أن ينزل إليه الشيخ معيى الدين بن عربى من التمرد على العقل والتجرد منه حين قال في نصوص الحكم دفمن أراد العثور على الحكمة.. فلينزل عن حكم عقله..».

معنى هذا كله، أن التجرية الصوفية تحتاج إلى إنكار القاعلية العقلية أو انعدامها، ومن ثم، الانصراف إلى شيء كثير من الوجد والحب وهو من أقوى النزعات الروحية في الانسان، ولهذا، فإن توجه نجيب محفوظ في إدراك تجرية المب للتعبير عن حالة خاصة به يرتبط ارتباطا كبيرا بهذه التجرية في الشعر القارسي الصوفي خاصة وهناك حافظ الشيرازي الذي استفاد كثيرا بلغته، وتشوق كثيرا إلى صوره وأناشيده وهذا العالم الصوفي الرقراق عنده.

ونستطيع بعد هذا كله أن نرى في نزعة نجيب محفوظ الصوفية لونا من الوان الحب الدوقي الشفاف دون أن نتخلي عن العقل، ففي التجرية الصوفية تتحدد الارادة الانسانية مع الماطفة في الرغبة الملحة، التي تدفع بالنفس دفعا إلى تجاوز عالم الحس والعقل فتصل فيه عن طريق الحب إلى محبوبها الأول الذي تدركه في النفس حاسة متعالية كونية، غير أنها تعقل نوعاً من التعقل ومع ذلك ليست هي العقل الذي نعرقه.

وإذن، فان الوعى الصوفى خارج تحديد نجيب محفوظ يظل لونا من ألوان النشاط غير العقلى أو النشاط الروحى النشاط غير العقلى أو فانقل بلغة المتخصصين إنه لون من ألوان النشاط الروحى من حيث أنه ليس من أضرب النشاط العقلى المعروفة، ولكنه شئ فوق الوعى العقلى وإن شئت ضممه وعيا ساميا .

والحاصل أن تجرية نجيب محفوظ تبتعد تماما عن بعض التجارب السابقة في النصوص الصوفية مثل حالة الفناء، وهي الحالة التي تتواري فيها آثار الارادة الشخصية والشمور بالذات وكل ماسوى الحق، فيصبح الصوفي وهو لايري في الوجود غير الحق، ولايشعر بشيء في الوجود سوى الحق وفعله وارادته (التصوف ١٧٩)، وخطورة مثل هذه المالات أنها تقترب من الشطحات الصوفية بما لايمكن اتقاء الانفصال عن المجتمع بقدر الاتصال بهذا المالم الهيولي البعيد، ويورد التراث الصوفي كثيرا من هذه الأقوال الغيبية أو الفامضة (انظر كتاب السهلكي: النور، وأشار لبعضها القشيري في رسالته وفريد العطار في تذكرة الاولياء.. إلخ).

ويناء على ذلك، فإن الهدف من التصوف عند نجيب محفوظ يقترب في كثير من هدف التصوف السنى الذي نجده لدى كثير من أقطابه في القرن الرابع الهجرى كالهروى والنووى (فصلنا لهذه النظرية في مخطوط لنا بعنوان: الثورى والصوفى). وهذا التصوف يرفض عند نجيب محفوظ أن يعرض (لحالة) يكون من شأنها أن تفقد الإنسان اهتمامه بالعالم وقوانينه الاجتماعية والسياسية.

التصوف عند نجيب محفوظ يقودنا إلى التعرف على القطاع الواعي في فكره، وهو قطاع يلتقى مع هذا القطاع الواعي لدى المتصوف السني من وقت بعيد.

إنه الآن يتحدد في العلاقة بين المثقف الثوري والوعي الصوفي.

والإشارة إلى عديد من النصوص التراثية ومراجعتها بفكر محفوظ الروائى خاصة يعيننا على فهم المسيرة الإبداعية عند المشقف الواعى الآن والقطاع الواعى في الذات العربية منذ قرون بعيدة.

(٤) العام.. والخاص

فى دراسة للدكتور على زيور عن التصوف أكد أن فى التفكير الصوفى ثمة فكراً غير عقى النفكير الصوفى ثمة فكراً غير عقى الناء هدف إلى رفض السلطة وتصدى الجو السائد، وهذا التفكير نجد له مواقف وأمثلة كثيرة تحمل ذلك، وقد ضرب لنا مثلا بالكرامات ذاهبا إلى أن بعضها يدعو لمحاربة الجور فقط، بالاتكال على قصص الله، وقد تحمل وجها آخر (أى أنها أثنائية القيمة)، يظهر وجود قدرة اسمى من السلطة النائرامة الصوفية، دار الاندلس بيروت صلا، ١٩٨٤).

ومع أن د. زيور يذهب إلى أن القيمة الأخيرة في التصوف تشير إلى أن الانتصار على الظلم الاجتماعي ضروري وذاتي، فإن التراث الصوفي بدءا من الرسول (孝) حتى الآن يشير إلى أبعد من ذلك، إلى أن التغيير النفسي وحده لايصبح كافيا لتفسير هذا الموقف، فمن المؤكد أن هناك تفسيراً أو وعيا يسعى

إلى أن القيم الصوفية يمكن أن تكون ارتباطا بقضايا المجتمع وحلولا فيما نواجهه من القضايا التي نتعرض لها.

إذ يبدو أن مناهضة الحاكم الفاسد أو السلطة الفاشمة تقوم - في التصوف - على قدي لا تصوف - على التصوف - على قوى لا إلى اعتماد الجماعة والطرائق المحتملة أو الواقعية .. وما إلى ذلك، غير أنه من المؤكد أن التأكيد على (الحالة) الذاتية (والتصوف في حقيقته حالة ذاتية) إنما هو تأكيد، بشكل آخر، على الحالة المامة، ولايمكن أن تكون جملة المعلوك التي ترد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية للفرد مباشرة من إيثار للفرد.

وسوف نضرب على هذا مثلين اثنين: أحدهما، من القرآن الكريم، والآخر، من السنة النبوية..

لقد تلخص الفهم الصوفى فى القرآن الكريم فى (الأمر بالمروف والنهى عن المنكر)، وقد تصدى من خلال هذه القيمة كثير من المتصوفة للحكام فى عصرهم بل وللمنافقين فى كل عصر، وهو ماوجدناه لدى كثير من أولئك المتصوفة فى القرن السابع الهجرى على سبيل المثال.

هذا في القرآن الكريم، أما في الأحاديث النبوية، فسوف نكتفي بحديث واحد هو، أن النبي ﷺ قال:

> _ إذا أراد الله بعبد خيرا استعمله فقيل له كيف يستعمله يارسول الله قال يوفقه لعمل صالح قبل الموت.

وهذا الحديث الذى جاء فى الرسالة القشيرية (مكتبة ومطبعة صبيح ٩٧٠) يؤكد عشرات الأحاديث - إن لم يكن مثات - حول تأكيد فيمة الإيجابية فى التصوف، وهى إيجابية وإن بدت فى شكل فردى، فإنها تشير إلى معنى جماعى - فمن أهم سمات التصوف، قاطبة - هو التمسك (بالارادة)، أى إرادة الحق، أو الذود عن المظلوم والدعوة إلى ارادة الحق هى معنى من معانى المدالة الاجتماعية، ومن الأقوال المأثورة فى هذا المنى أن ابن عطاء السكندرى قال:

(إن المتصوف ينتصف لكل الناس ولاينتصف لنفسه مع سلامة الصدر لجميع الخلق).

وهذه هى أهم السمات التي يمكن رصدها في القطاع الواعي عند نجيب محفوظ، وهو القطاع الذي يعبر عن القيم الاجتماعية في التصوف الإسلامي.

فلنقترب، أكثر، من هذا المائم، الفكرة الصوفية الإيجابية لديه، وذلك خلال شهاداته والتى أجريت على مدى سنوات، وكذلك المدونة في عديد من الكتب والدوريات قبل أن نهبط إلى مسيرته الابداعية.

(٥)عتاصرالفكرة

نصل من هذا كله إلى أن التصوف عند نجيب محفوظ رؤية أو موقف يمكن إجماله في نوعين من الرغبات: الرغبة في مزيد من الحب ثم الرغبة في مزيد من المرفة.

وهاتان الرغبتان - الحب والمعرفة - تتصارعان داخل التكوين البشري «الرغبة في ممرفة أوسع، والرغبة في حب أعمق، وعندما تسيطر أولى هذه الرغبات تسمى النتيجة التي نحصل عليها نتيجة فلسفية أو عملية، وعندما تقهرها قوى الحب غير المرضى يصبح رد فعل النفس على الأشياء شاعريا، أو فتيا» (دراسة على طبيعة وتطور الوعى الروحى، ايفيلين اندرهل، ترجمة د. ابراهيم ياسين ١٩٨٩ ص ٢٣).

ومن المعروف أن محفوظ درس التصوف في فترات مبكرة من حياته، خاصة، حين سجل مع الشيخ مصطفى عبد الرازق بعثه عن التصوف في الفلسفة الاسلامية (للماجستير) وكتب مقالات عدة في هذا الشكل، وهو مايعني أن ميله إليه جاء عن طريق الميل العاطفي العام، وأيضا سلك إليه طريق الموقة، غير أنه من المؤكد أنه لم ينحز قط إلى المعرفة بمعناها المطلق، وإن بدا من المؤكد أن المعرفة بمعناها المطلق، ورغم أنها شغلته طويلا في عدد من رواياته، فإنها لم تشغله قط عن طلب الحقيقة.

والتموف هنا هو الحقيقة

والحقيقة طريقها العلم والعرفة

ويجب أن نسارع، بالقول، إن ثمة فارقا كبيرا بين العلم كأحد منجزات العقل البشرى التى يراها محفوظ ركائز التقدم فى هذا المجتمع، وبين العلم كمعرفة يمكن أن تدفع بصاحبها إلى القيم السلبية.

وبمنابعة كتابات محفوظ الإبداعية، يمكن أن نؤكد أن الفكرة الصوفية لديه لم تخرج عن ثلاثة عناصر على هذا النحو:

- ـ الحب
- _ المرقة
 - القيم

وإذا أردنا ترجمة هذه العناصر لعناصر أخرى، هانها تأتى على هذا النحو:

- ـ الراحة النفسية
 - ـ الايمان بالعلم
- ـ القيم الاجتماعية

والراحة النفسية/ الحب التي لجأ إليها نجيب محفوظ تمود بجذورها إلى الفترات المبكرة من حياته، ففي عام ١٩٣٤ على سبيل المثال - يكتب في «المجلة الجديدة» عن الحب فيقول:

«تلك النسخة الحية التي تشيع في جميع الكائنات الحية تبصرها في تآلف الخلايا، وتجاذب الاطار، وتزاوج الإنسان، وقد يكون من الحكمة - اذا رغبنا أن نزكي إحساسنا به أو نسمو بمواطفنا فيه - أن نقصد جماعة الشعراء نصفي لأناشيدهم، وقد وهبهم الله من طاقة الإحساس». وهذا المعنى لايبتعد كثيراً عن مفهوم الحب الصوفى - اذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح الصوفى - وهو مانجده فى حياته السابقة العامة، كما نجده فى مسيرته الفنية.

وبهذا المنى، فإن الحب يصبح فكرة صوفية يتجه إليها الكاتب من آن لآخر ليمرف فيها هذا المنى، فيتحول إلى شاعر أو ذى حص فلسفى، ويمعنى آخر، يتحول بعيدا عن التصوف المسيطر في عالمه القائم.

إن الحب هنا يتحول إلى نوع من الوعى الذى يسعى للتعبير عن حسه الشعورى برغبة الكتابة، إذ تتحول الكتابة إلى طقس صوفى يشع فيه إحساس صاحبه، ومن ثم، فإن هذا يسلمه إلى العقل أو العلم، كقيمة أخرى ترتبط بالماطفة، فكلاهما _ العقل والعاطفة _ مرهونان بالوصول إلى مساحة بعيدة في طريق التصوف الواعى.

الإيمان بالعلم إذن هو أهم مايحرص عليه نجيب محفوظ، لماذا؟ يجيب:

«اتجهت للتصوف كطريق للمعرفة، أية معرفة، تكون بالقطع هي الوعى بمفردات الحياة، والميش فيها - كما قال الإمام على كرم الله وجهه - كأنك تميش زيدا، أما التطلع إلى شيء من عوالم الصوفية الغامضة فإن ذلك هو حالة من الفصام الذي لأاريد أن أشفل به قطه (محضر نقاش مع محفوظ).

واسأله بدورى، ألا ترى فى التصوف لونا من ألوان المعرفة التى تستجق التوقف عندها؟ - إذا صح ذلك - يستطرد - فإننى أراه بطريقتى، اراه ايجابيا حتى تتطلع الصوفية إلى شيء فى مستوى الحياة، أما الشيّ الآخر، الذى يعلو المدارك، والذى يتناقض مع الواجب اليومى للمثقف، فإن ذلك تناقض مع قيمة المام، إن الإنسان برأبى هو الذى يضهم ويعى معنى هذه الآية: «فاسعوا فى مناكبها»، لا الاستكانة والغيبوبة فى فلسفات لاتسع لها حياتنا، ينبغى الاستجابة للهموم اليومية، والهموم القومية، وليس الركون إلى برج صوفى يزعم صاحبه أنه لا علاقة به والحياة، إن السيد البدوى وقد كان من كبار الصوفية، هبط إلى الناس وحارب معهم حين شهد مايمكن أن يهدد المجتمع العربى كله.

في التصوف دائما الالتزام بالقيم الإيجابية.

ويضيف محفوظ ليوضح أكثر:

 « ـ لاكون واضحا أكثر، هناك شيء اسمه التصوف، وشيء آخر، اسمه عشق التصوف.. وأنا من أصحاب الشئ الآخر، عشق التصوف، الذي لاتثقل تكاليفه على وتبتعد بي عن قضايا المجتمع».

ويستمر الحوار مع نجيب محفوظ الذى أوثر أن أثبته هنا حرفيا الأهميته القصوى في تحديد قيم الفكرة الصوفية لديه.

- إذن للتصوف عندك دور في المجتمع؟
- ـ بل هو الدور الأول في هذا المجتمع، وهو الدور الذي أوليه عنايتي القصوي في أعمالي الإبداعية كلها.
 - ـ لهذا، فإن العدالة محور أساسى في اعمالك؟
 - ـ لولا هذا لكنت تصوفت تصوفا غامضا .. كاملا .. بعيدا
 - ـ تصورتك على هذا النحو في بعض أعمالك الروائية
- بل أرفض التصوف الذي يقيد العقل ويلفي الملكات، تصوفي أن أهتم بقضايا الإنسان وهموم المجتمع.

وينتهى توضيح محفوظ، وتتداعى الممانى.. فقيمة الحب بمعناها الصوفى عند الكاتب تظل نافذة تهبه أفقا رائعا ومجيدا، فهو فى ذلك لايستنكف اللجوء إلى الصوت الميتافيزيتى ليزيد من اتساع هذه النافذة «أكثر أتساعا للرؤية». على حد قوله ـ وهو مايظهر جليا في مسيرته الروائية كلها.

وعلى هذا النحو، فإن الفكرة الصوفية عنده تظل وعيا نقديا لما يحدث حوله، وهي ليست شكلا بقصد التشكيل بقدر ماهي روح تسرى في العمل كله.

فلنهبط، أكثر، إلى مسيرته الإبداعية لنرى الفكرة الصوفية تتحدد وتتحول إلى شخصيات وأحداث وقيم فكرية واعية.

الفكرة الصوفية:

مرت الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ بعدة مراحل تبعا للمنظور الزمني، ويمكن تصور هذه المراحل على ذلك النحو:

١_ المرحلة الرومانسية = الشك

٢_ البحث عن الطريق = الحيرة

٣_ المدينة الفاضلة = الوصول

وسوف نتتبع هذه المراحل عند الكاتب الكبير خلال مسيرته الابداعية التى بدأت فى منتصف الأربعينات وحتى نهاية الشمانينات تجاوزاً، أى المرحلة التى شهدت فترة الإعداد للشلائية (عام ١٩٤٥) وكان قد كتب عدة روايات وحتى المرحلة التى شهدت فترة نشر رواية (قشتمر) الثاء إعلان قرار الأكاديمية السويدية منحه جائزة نويل عام ١٩٨٨.

ومما يلفت النظر في هذه المراحل أنها - جميما - تتمشى مع المراحل الصوفية التي عرفها الفكر الصوفي لدى بعض التفسيرات المعوفية القديمة..

فالمرحلة الأولى - الرومانسية - هي التي سعى فيها الانسان للاقتراب من الماني الرمزية في طور الحيرة والتساؤل، أي، السعى اللاواعي للحضرة الالهية،

أما المرحلة الثانية - البحث - فهي المرحلة التي شهدت السعى الدائب للاقتراب من قضايا المجتمع وفهمها، وإن بدا هذا السعى ميتافيزيقيا.

أما المرحلة الثالثة - الوصول - فهي مرحلة الانتهاء إلى حركة المجتمع وفهم ديناميتها، وهو أقصى مايصل إليه الفكر الصوفي.

وسوف نتمهل عند هذه المراحل لنرى درجة التعبير عنها لدى الكاتب الكبير وذلك خلال الهبوط لرواياته والمديد من قصصه القصيرة التي عبرت عن هذا التوجه.

. المرحلة الأولى

الشك

وهي تلك المرحلة التي مثلت إرهاصات الفكرة في تطورها الذي ارتبط بتكوين. نجيب الديني والثقافي والاجتماعي.

وهذه هى الفترة التى شهدت، وعلى وجه التقريب، منذ الجزء الثانى من (الثلاثية) _ قصر الشوق، كتبها بين عامى ١٩٤٨ / ١٩٥٠ _ العديد من التحولات الجنينية التى صكت أذن الشاب، كمال، لأول مرة، فى فترة تكوينها الفكرى.

وهذه الفترة كانت قد شهدت ـ في (بين القصرين) ـ قمة الصدام الوحشي بين القوى الوطنية والإنجليز.

وهذه الفترة التي عرفت الشك في عديد من الموجودات حوله، وفسرته بأنه كان نوعا من الهروب، كالتصوف تماما.

هنذا آثرنا التوقف عند فترة (قصر الشوق) نلاحظ أن تطور كمال الفكرى سيرتبط .. من الآن فصاعدا . بشىء كثير من الرواية الرومانسية المشوية بالتصوف أو بهذه الرؤية الفائمة للتصوف النابع عن هول الاصطدام بكل ماحول الشاب، وليس بالطبع التجرية الصوفية.

لم يكن ما يحدث غير رد فعل نابع من الحالة الشعورية، ومن ثم، ارتبط التصوف بهذا الشكل الرومانسي الشفيف.

ومن المؤكد أنه حتى هذه اللحظة ـ هإن كمال لم يكن قد تعرف بعد على الكتب الصوفية، ولم يطلع عليها بشئ كثير من العمق.

إننا في فترة الأربعينات نلمح بعض التأثير الصوفى غير المباشر في بعض الروايات السابقة للثلاثية مثل (زقاق المدق) ـ عام ١٩٤٧ ـ ويتمثل هذا في شخصية الدرويش، أو الشيخ، درويش غير أنه بإعادة النظر في هذه الشخصية نرى أن ذلك يمثل، لدى الكاتب، نزوعا، لاواعيا، إلى البحث عن الصوت الميافيزيقي الخافت، القامض، في داخله.

وهذا الصوت يمثل _ إلى حد كبير _ الحيرة المطلقة بالمنى الفلسفى، وامتدادا للأمام لفترة التأثر الملحوظة في الثلاثية في نهاية الأريمينات حيث اختلطت فترة الحيرة بالشك بالفهم الصوفى المتطور في ضوء الأحداث الخارجية، وانعكاساتها على مرآة الداخل.

ونلاحظ أن هذا النموذج تحول في (قصر الشوق) إلى أصداء صوفية خفية كانت تستهدف البحث عن (الحقيقة) في هذه المتاهة التي وجد كمال نفسه فيها.

وهذ المرحلة البحث عن الحقيقة، أو (الذات) عند كمال، اقترنت لديه بمرحلة الزمن الذي عاش فيه، وتجمدت في سقوطه في أشاء حبه لعايدة سواء في إطار الشياع الخالص.

إن كمال يعيش في هذا العالم الرومانسي في رمز الحبيبة، وفي الوقت نفسه لايغفل هذا الوجود الذي يعيش فيه سواء فيما تبدي في قضايا المجتمع ووطاتها عليه، أو في حصار الأسئلة الميتافيزيقية الملتفة حوله.

بيد أن الظاهر في علاقة كمال بالحبيبة يقاوم علاقة الحس مع امرأة أخرى، إنه يقول لن يريد أن يجذبه معه إلى الخمارة هذه المبارة التي تتم عن رمز حى:

(- لاأستطيع أن ألقى الله في صلاتي وثيابي الداخلية ملوثة!

ويرد عليه محدثه في سذاجة:

(.. تطهر واغتسل قبل الصلاة

فيعود صوت كمال):

(- إن الماء لا يطهر من الدنس) (٧٧/٧٦).

وتتلون هذه الملاقة بينه وبين الحبيبة بلون من ألوان المبادة التي تقترب من الحس الصوفي وليس الحس الجسدي قط، إنه يحدث نفسه، فيقول:

(ماكان يتصور أن يكون اتصال سميد بينه وبين معبودته إلا عن طريق المطف الروحى من ناحيتها والتطلع الهيمان من ناحيته، طريق بالعبادة أشبه، بل هو العبادة نفسها) (٧٨). و(قصر الشوق) زاخرة بهذه الأصداء، ولاتلبث أن تتحول إلى (ثورة إلحادية) و(القلق من كل شيء)، وقد أسلمه هذا كله إلى هاتف راح يهمس في أذنه (لا دين ولا عقيدة ولاأمل، فليكن الموت) (٣٥٤/ ٣٦٠).

ولانريد أن نسهب كثيرا في هذه المرحلة التي كانت تبدو غير منطقية كمقدمة للفترة التالية، غير أنها يبدو، عند المراجعة الدقيقة أنها تمثل مفهوما عضويا يترتب عليه مفهوم متقدم عليه، وهكذا، فإن الارتباط بما سوف يتمخض عنها لاينفصل عنها.

إن مفهوم الشك والقلق، إنما كان مفهوماً لرحلة البحث عن الحقيقة/ الطريق، بعيدا عن ذلك الضياع وخيبة الأمل والفشل فى الحب والحياة، ومن ثم، فإن البحث مر بمرحلة الشك والقلق طيلة الأربعينات وربما بداية الخمسينات حتى إذا ماوصل إلى نهاية الخمسينات، فإن صاحبه قد بدأ مرحلة جديدة.

كانت المرحلة الجديدة هى مرحلة الخروج من حيرة الماضى إلى تأمل الحاضر والبحث فيه عن طريق بجد فيه الكاتب تفسيراً لهذا الكون الواسع، ولحركة هذه المخلوقات الأرضية غير الجميلة، وهذه القضايا الميتافيزيقية التى ترتبط بالواقع ولاتفصل عنه..

وهذه هي مرحلة البحث عن الطريق...

. المرحلة الثانية

الحيرة

ليس معنى ذلك أن الطريق الذى سعى إليه الكاتب طيلة السنينات كان هو طريق الخلاص من الحيرة والقلق، وإنما كان طريق تعميق الحيرة، والبحث عن تفسير لها، وكتابة التجرية الخاصة بها توطئة للخلاص منها.

إن الكتابة، تحتم أحيانا اللجوء فيها للخلاص من التجرية، فكثيرا مايجد المبدع نفسه أمام النزوع إلى الكتابة، وهذا النزوع يكون بديلا للموت..

فتكون الكتابة في مواجهة الخلاص.

ويمجرد أن ينتهى الكاتب من التجرية الإبداعية يكون قد ذوب مرارة التجرية في رحيق العمل الإبداعي، أو تخلص منها على الأقل..

وعلى هذا النحو، يمكن أن نسمى هذه القترة . الستينات ـ بفترة البحث عن (الطريق) وهى الفترة التى كتب فيها روايته (الطريق) عام ١٩٦٤، وقبلها ثلاث روايات آخرى (أولاد حارتنا ٥٩، اللص والكلاب ٢١، السلمان والخريف ١٢) وبعدها ثلاث روايات تالية (الشحاذ ٦٥، ثرثرة فوق النيل ٢٦، ميرامار ٢٧) فضلا عن بعض القصص القصيرة التي تمثل تفريعات ضيقة تلقى في (الطريق) وتؤدى الله.

ومن هذا، لابد أن نشيس إلى أمر مهم، هو، أننا سوف نتتبع بعض أصداء البحث عن الحقيقة خلال منهج زمني يؤثر التعامل مع النص والولم به.

إن هذه المُرحلة - الثانية - كانت هى المُرحلة التى اهْترنت فيها الحيرة بالبحث عن الخلاص والتوق إلى الوصول والشوق إلى هذه المدينة البميدة.

فلنقترب، الآن، من أولى مراحل الفهم الصوفي لتجرية البحث عن طريق..

• • •

إن (أولاد حارتنا) وأن بدت في إطار صوفي، فإنها تركز ـ خلال ذلك ـ على قضايا مثل البحث عن العدالة وتحقيق الحرية .. وماإلى ذلك مما أراد الكاتب أن يبعث به عبر (الخطاب) الروائى حيننذ .

بيد أن الأصداء الصوفية القوية فيها كانت بهدف التفرغ لحيرة الإنسان الأبدية، فإذا حل الإنسان القضايا الاجتماعية الفامضة، أمكنه، بعد ذلك، أن يتقرغ لقضايا الوجود الميتافيزيقية «إن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمالجة مأساته الأولى، وهي، الموت، فإذا استراح أهل الحارة حارة الجبلاوى ـ بفضل توزيع الموقف بالمساواة والعدل والانسانية، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء)» (غالى شكرى، مذكرات ثقافة تحتضر، ص ٢٦٩).

والواقع أن رواية (أولاد حارتنا)، وان بدت في إطار صوفي أخاذ (انظر على سبيل المثال الصفحات ١٨، ١٩، ٢١، ١١١، ١٠) فإن الفكرة المحورية فيها ـ على العكس من (الثلاثية) ـ تستلهم الواقع والفكر في وقت واحد

وتفسير ذلك أنه بينما كانت (أولاد حارتنا) تحتفى بالاثنين - الواقع والفكر .-فإن (الثلاثية) كانت تعتني وتستلهم الواقع أكثر من الفكر المجرد.

وقد أدركت حيثيات نوبل هدف الرواية فجاء فيها أنها ـ أى أولاد حارتنا - تعبر عن «بحث الانسان اللانهائي عن القيم الروحية.. ويقائه في مواجهة العالم المستمر بين الخير والشر»، غير أننا يمكن أن نضيف هنا أن تلك القيم الروحية لم تكن تمضى في إطار رومانسي ـ كما هو الحال في المرحلة السابقة ـ وإنما السمت بإطار فلسفى وامتزجت فيه، واقترب فيه صاحبه من الفكرة الصوفية الاجتماعية.

ويبدو أن نجيب محفوظ كان يدرك ذلك، على الأقل في اللاوعي الإبداعي، وهو مايظهر حين قال:

(- من المكن اعتبارها رواية تقوم على أساس فكرة فلسفية، والذين رأوا فيها هذا يقولون إنها محاولة لاقامة الاشتراكية والعلم على أساس لايخلو من صوفية، وأعترف لك بأن هذه الفكرة لم تخطر على بالى بمثل هذا الوضوح أثناء كتابتى للرواية)

(عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال عدد ١٩٦٥ ص ٢٨٢)

• • •

ونستطيع أن نقترب من الحس الصوفى عند نجيب محفوظ فى رواية أخرى (اللص والكلاب) لثرى إلى أى مـدى لم يكن التـوق إلى الكمـال الروحى عنده لينفصل قط عن الشوق إلى الكمال الاجتماعى.

إن الشيخ على الجنيدى في (اللص والكلاب) يحيرنا تماما بموقفه الفامض من الأحداث ويدوره فيها. أن مهران كان قد ألقى القبض عليه، وحين خرج كان الظلم البالغ قد دفعه لياتقى، من جديد، بمن دفعه إلى هذا المصير حيث قضى سنوات وراء القضبان بسلب الافكار الزائفة للمثقف الانتهازى رؤوف علوان..

كانت الضحية داخل السجن..

والجانى خارجه

ولم يكن رؤوف علوان وحده هنا هو المثقف الانتهازي، هان عالم الدين الذي لجاً إليه مهران اقترب بسلبيته وغموضه إلى نفس مكانة هذا الانتهازي، هفى غمرة هذا الصراع، وبدلا من أن يقوم عالم الدين بدوره المأمول، إذا به يقف ساكتا، متمسحا بزى الصوفى المتزل كل ماعدا جدران مسجده

إن مهران يسقط بين شقى الرحى:

علوان الذى كان قد حرضه على السرقة وقدم لها مبرراتها (تدرب. واقرأ. ثم اسرق..)

والشيخ الجنيدى الذى لايقدم للضحية غير كلمات غامضة لاترفع ظلماً ولاتحرر منه..

إن موقف الشيخ هنا موقف سلبى إزاء مايحدث لهران، فكلما حدثه عن حجم الظلم الواقع عليه لايزيد على كلمات تبدو في ظاهرها مقدمة وفي باطنها محبطة، ويبدو أنه لا مندوحة من نقل هذا المشهد الأول الذي دار بين مهران والشيخ لنرى إلى أي حد يمكن للفكر الذي يتمسح بالصوفية أن يكون محبطا بوجهه السلبى:

(- خذ مصحفا واقرأ..

- غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ..

- توضأ واقرأ..

فقال بلهجة جديدة شاكية:

أنكرتنى أبنتى .. وجفلت منى كأنى شيطان، ومن قبلها خانتنى أمها أ فعاد الشيخ بقول برقة .

- توضاً واقرأ..

- خانتنى مع حقير من أتباعى، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب، فطلبت الطلاق معتجة بسجنى، ثم تزوجت منه..

ـ توضأ واقرأ ..

فقال بإصرار:

- ومالى، النقود والحلى، استولى عليها، وبها صار معلماً قد الدنيا،

وجميع أنذال العطفة اصبحوا من رجاله..

- توضأ واقرأ ..

بمبوس وقد انتفخت عروق جبينه:

- لم يقبض على بتدبير البوليس، كلا، كنت كمادتى واثقا من النجاة، الكلب وشى بى، بالاتفاق معها وشى بى، ثم تتابعت المصائب حتى أنكرنتى ابنتي..

فقال الشيخ بمتاب

- توضأ واقرأ «قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله)،

واقرأ وواصطنعتك لنفسى، وردد قول القائل: والمحبة هي الموافقة أي الطاعة له فيما امر، والانتهاء عما زجر، والرضا بما حكم وقدر، (٣٢,٣١).

أي مصير هذا الذي يريد الشيخ له؟١

وتمضى أحداث الرواية، وينتهى مهران للمصير الذى كان مقدرا له منذ البداية، إن محاولة العودة، للاقتصاص من هؤلاء الانتهازيين، الذين كانوا قد دفعوا به إلى السجن محض وهم، فهم يتخند قون فى خندق قوى صنعوه لأنفسهم، ومن ثم، يتحول من ضحية إلى جانٍ من جديد، ويصبح مطاردا.. فى هذه الفترة الذى فقد فيها مهران كل شىء الزوجة والابنة والأمان والحرية إذا كان البوليس فى أثره، لايجد أمامه غير أن يلجأ للشيخ، ومرة أخرى، لايجد عند الشيخ غير كمات غامضة، وسكون، وحض على التسليم، ونؤثر أن نميد هنا هذا المشهد لنرى إلى أى حد يمكن أن يمثل الفكر الصوفى، فى وجهه السلبى، أسوأ مايمكن أن يقدمه هذا الجهد الفكرى الخلاق، إن الشيخ مازال بيلوك كلمات فارغة:

(. الصير مقدس تقدس به الأشياء)

فقال سعيد بقم:

بل الجرمون ينجون ويسقط الأبرياء..

فتساءل الشيخ وهو يتنهد:

متى نظفر بسكون القلب تحول جريان الحكم؟

فأجاب سعيد:

_ عندما يكون الحكم عادلا.

_ هو عادل أبدا . .

فحرك سعيد رأسه في غيظ مقمقما:

ـ هرب الأوغاد واأسفاه..

فابتسم الشيخ ولم ينبس، فقال سعيد بنيرة جديدة

يمهد بها لتغيير مجرى الحديث:

سأنام ووجهى إلى الجدار، ولا أود أن يراني

أحد ممن يزورونك، إنى ألجأ إليك فاحفظني..

فقال الشيخ برحمة:

التوكل ترك الإيواء إلا إلى الله.

فقال باشفاق:

هل تتخلى عنى؟

مماذ الله ..

فتساءل في يأس:

_ هل بوسعك بكل ما آوتيت من فضل أن تنقذني؟

ـ أنت تنقذ نفسك إن شئت...

فهمس سعيد لنفسه:

أنا أقتل الآخرين..

ثم سأله بمنوت مراقع:

مل تستطيع أن تقيم ظلا معوجا؟

فقال الشيخ برقة:

_ أنا لاأمتم بالظلال!

وساد الصمت فدبت الحياة خارج الكوة التى يسيل منها القمر، ورتل الشيخ بصوت هامس إن هي إلا فتتتك، وقال سميد إن الشيخ سيجد دائما مايقوله.) (١٦٩/١٦٨)

وكما نرى، فإن صورة الشيخ جنيد، ليست غير صورة الشيخ السلبى فى روايات الكاتب، فالشيخ جنيد هو الوجه الآخر للشيخ درويش فى (زقاق المدق)، وهو هو الوجه الآخر للشيخ متولى فى (الثلاثية)..

الشيخ جنيد متصوف عازف عن الدنيا، ومن هنا، فهو مناقض، في فكره لرؤوف علوان، غير أنه مقبل على الصمت، الذي يقترب من مهادنة الواقع، ومن هنا، فهو مشابه، في فكره لرؤوف علوان.

على أن ثمة مفارقات أخرى لاتخلو من دلالة ..

فلأن رؤوف أصبح الآن عدوا لمهران خائفا منه، ولأن الشيخ جنيد لم يستطع أن يواجه رؤوف وجبروته لرفع الظلم عن المظلوم ـ مهران ـ، فإن رؤوف والشيخ يتحولان لدى مهران إلى شخص واحد.

هذا في الواقع كما هو في الحلم..

وهو مايبدو واضحا فى تلك النفوة التى راح فيها مهران أثناء روعه وخوفه، إنه يعجب إلى درجة الدهشة والخوف من أن الشيخ جنيد - داخل الحلم - يسأله عن بطاقته، لأن الحكومة (لانتساهل فى أن يكون أحد المريدين بغير بطاقته، وحين يجيب مهران سائلا عن سبب تدخل الحكومة فى المذهب، يصبح فيه الشيخ:

(ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للاستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ الشايخ للمرة الثالثة) (٨٥)

وكما نرى، فقد أصبح رؤوف صورة مشابهة تماما للشيخ أصبح المُثقف، الانتهازى، المسئول، يتزيا بزى المُثقف، الانتهازى، الشيخ.. بيد أن ذلك كله يسلمه، أكثر، إلى حيرة، تدفع به، أكثر، إلى هذا الطريق..

• • •

وإذا كان محفوظ سمى حثيثا ليبحث عن الطريق والإيغال هيه هي عملية السابقين: (أولاد حارتنا، اللص والكلاب) بحثا عن الحس الميتافيزيقي، هإنه لم يتوقف عن هذا طيلة الستينات.

والحس الميتافيزيقى الأقرب إلى التصوف الشفاف نعثر عليه حينئذ في قصة بعنوان (زعبلاوي) (بالأهرام في ١٩٦١/٥/١٢).

إن زعبلاوى يبعث فى هذا الطريق عن (الحقيقة) ووسيلته فى هذا التصوف القلق، والأرق الذى يذكرنا بأرق (كمال) قبل ذلك فى الثلاثية وان بدا الكاتب الآن (كمال فى تطوره الزمنى) أكثر نضجا ووعيا بما يلاقيه.

وقبل أن نسهب حول قصة «زعبالوي»، قد يكون من المفيد أن نشير إلى أن كثيرا من خيوطها تتالمس وتصنع نسيجا صوفيا محددا في عملية التاليين (الطريق/ الشعاذ)، ففى القصة كما فى الروايتين سعى حثيثًا للوصول إلى الحقيقة مرورا بهذه الأفكار الميتافيزيقية وقضايا الوجود وصولا ـ وربما غالبا ـ إلى الحقيقة الضائعة فى المجتمع..

والمجتمع عند الكاتب هو هذه البنية الاجتماعية التي يعيش فيها بكل مشكلاتها المطروحة في المستينيات سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية..

ان الراوى فى (زعبلاوى) يبحث عن علاج لحالته المرضية (بالأدق: النفسية) إذ أصيب ـ على حد قوله ـ (بداء لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقتى اليأس)، ومن هنا، هجر صوت العمل (الطب)، وطفق يبحث عن علاج آخر (روحى) فى مكان آخر عند الشيخ زعبلاوى (الولى الطيب وكراماته).

ويظل يبحث طيلة النص عن هذا (الشيخ، الولى)، وفى كل مرة يذهب لمكان معين يوصف له على أنه مكان وجود الشيخ يفاجاً برحيله عنه أو (يختفى فكأن ما كان)، ويظل فى بحث مستمر حتى يصاب بالإعياء الشديد حين يصل لأحد المارفين بالشيخ، وهناك ينتظر فتصيبه اغفاءة قصيرة فيجد حلما بهيجا (حديقة لا حدود لها، تتتشر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية..) إلى غير ذلك من هذا العالم السحرى الذى هو نقيض الواقم.

وحين يستيقظ، فجأة، يبلغه مضيفه أن الشيخ زعبلاوى كان موجودا فى التو واللحظة ولم يرد إيقاظه، وذهب قبل صحوه بلحظات، ويبلغ به الاسى منتهاه.

ومع ذلك كله، فإن القاص لايكف عن الرحيل من جديد، ومن الوصول إلى كنف الشيخ، وعن الإصرار الذى بدأ به قصته «لابد أن أجد زعبلاوى».

إن القاص يكاد يوقن أن زعب الأوى سراب، ومع ذلك، فإنه لم يكف أبداً عن البحث عنه، والوصول إليه..

ومن الخطأ الفادح أن يعتقد أن الشيخ زعبلاوى بينه وبين (جودو) بيكت ثمة شبه، فإن زعبلاوى محفوظ هنا، حتى وأن بدا سرابا، فنحن ننتظره، وموقنون من وجوده حتى لو لم يأت بالفعل، بل هو لابد أن يأتى يوما ما، فالبحث عنه دائب لايتوقف، إن آخر ماينطق به القاص في (زعبلاوي) هو هذه العبارة «نعم، لابد أن أجد زعبلاوي» ·

وهذا يعنى أنه لابد واجد الطريق وأنه ماض فيه إلى منتهاه.

وعلى هذا النحو، ضإن ذلك الدأب هى البحث عن (طريق) إنما هو دأب مستمر، انتهى منه المؤلف في بعض قصصه ورواياته، وهو مازال ماضيًا فيه لم ينته بعد.

وهو يتمثل في عمليه المهميِّن (الطريق) و (الشحاذ).

. . .

إن (زعبلاوى) هو الوجه الآخر السيد الرحيمى الذى يبعث عنه ابنه هى رواية (الطريق) وهو هو (الجبلاوى) الذى يبعث عنه الجميع هى (اولاد حارتنا)، وهو هو صابر بطل رواية (الطريق) الآن.

وهو في جميع الحالات ذلك الرمز الشفاف للتوق إلى الكرامة الإنسانية والسلام مع الذات ويمنطوق الروائي هو البحث عن الحرية والكرامة والسلام (الطريق، ص ١٧، ٧٥).

وبميدًا عن تفسيرات شتى حول هوية هذا الرمز (هل هو الحقيقة أو الأب الضائع أو المثال - الخ)، فإن البحث عن (الطريق) يظل هو الهدف الرثيسى للروائي، بمعنى صوفى.

وإذا كان الباحث عن الطريق في جميع الأعمال لم يعثر على بغيته قط، فإن البحث عن الطريق. والجملة البحث عن الطريق. والجملة البحث عن الحاحث عن زعب الاوى هي (عليَّ أن أجد الزعب الاوي)، والجملة الحوارية الأولى في رواية الطريق هي (الكرريك)، وهو ما يشير إلى أن البحث عن الطريق. الحقيقة عند نجيب محفوظ الإبد أن يصحبه هذا الحس الصوفي الخلاق.

والإصبرار على البحث عن الطريق هو ما لم يفتقده الحمزاوى في الرواية التالية (الشحاذ)، وإن سلك في هذا لونًا من ألوان الصوفية الخاطئة.

. . .

إن عمر الحمزاوى، مثقف ومناضل قديم، اعتزل كل شيء فجأة، واضطر إلى ذلك مع الظروف السياسية الجديدة التي طرأت على المناخ السياسي، ومن هنا، فقد تحول إلى البحث عن هوية جديدة، أو البحث عن الذات في طريق غير الطريق الذي كان قد اختاره من قبل.

ويبدأ اضطراب الحمزاوى الحقيقى حين يخرج بعض الرهاق القدامي من السبحن، ويوصله الاضطراب إلى أكثر من وسيلة للبحث فيها عن الذات، ويكون التصوف أحد هذه الوسائل، إذ خيل إليه أنه سيجد فيه دراحة حقيقية للقلب، (الشحاذ، ص ٨) غير أنه مع عدم التلاؤم مع التصوف، بمعناه الاجتماعي، أسلمه إلى غيبوية، ومن ثم، إلى الفشل.

وما انتهى إليه الحمزاوى إنما يؤكد أن الحل الضردى، بدون نهج واع، يؤدى بالإنسان إلى طريق غير الذى بدأ يتطلع إليه، إنه طريق (الندامة) هى نهاية المطاف، وهو الطريق الذى انتهى إليه (الشحاذ) عن الحقيقة.

إن التصوف بدون وعى خلاق لشروط هذا التصوف، وبدون التأكد من القيم النبيلة فيه، والنابعة من روح الدين وشروطه الجوهرية، يضحى وهمًا، أو شيئًا أشبه بالغيبوية.

إن أبطال هذه الروايات صوفيون، من منطق البحث عن الحقيقة، غير أن هذا التصوف ينطلق - في الأساس الأول - من منطلق الفكر وليس من منطلق اليقين، انهم بطلبون عالمًا يستريحون إليه من وعثاء الطريق..

بيد أن الخطأ إلى هذا الطريق، أو الخطأ فيه، يسلم إلى هذا الواقع المرير..

وباختصار، فإن أبطال الستينات سعوا إلى التصوف بدون منهج علمى، انهم لم يروا فيه إلا هذا العالم المثالي.. ولأن رؤيتهم لم تكن من الوضوح بحيث تصل بهم إلى الطريق الصحيح، فإنهم، جميعًا، انتهوا من حيث بدأوا:

إن صابر أخطأ (الطريق)،

والراوى، الباحث عن (زعبلاوى) انتهى به البحث إلى الفشل.

والحمزاوى سقط في طور (الشحاذ) إلى وطأة التصوف السلبِّي.

بل إن أبطال (ثرثرة فوق النيل) انتهوا إلى الجريمة، وعدا الصحفية سمارة بهجت، يمكن القول إنهم سقطوا جميعًا أسرى الخدر (= الضياع).

لقد كانت شخصيات (الثرثرة) اشبه بهؤلاء (الركاب الهابطين) كما جاء في المتن الروائي، وهو هبوط اضطراري اشبه بطريق آخر غير الذي طمعوا إليه منذ البداية، فانتهى بهم إلى خسران كل شيء.

هذه، إذن، صور من الصوفية السلبية..

أما صور الصوفية الايجابية، فهى كثيرة، غير أن أغلبها يمكن العثور عليها بعد هزيمة ١٩٦٧ بوجه خاص..

لقد أنتهت مرحلتا الشك والحيرة إلى شيء أشبه (بالمدينة الفاضلة)، وهي المدينة التي صنعها نجيب محفوظ في المرحلة الأخيرة من حياته.

وهي مرحلة نجدها خارج النص الروائي وداخله..

في حياة نجيب محفوظ، وداخل نصوصه كذلك..

• الرحلة الثالثة

المدينة الفاضلة

وبانتهاء عقد الستينيات تكون مرحلة البحث عن الطريق انتهت بمعفوظ إلى هاجس، محدد، من التصوف، كانت بذورها تنبت. منذ البداية - في الأرض، وتتهيأ للصمود فوق سطح الأرض.

أما في السبمينيات ـ المرحلة الثانية ـ فقد توالت أعمال محفوظ، في وقت كان النبت قد تحول، بغمل عوامل كثيرة، إلى فروع، والفروع إلى أوراق، والأوراق إلى أكف كبيرة تحمل الثمار.

وقد كان أكثر ما يمكن أن يعرف بها هذه الثمار، أنها، تلك الفكرة الصوفية الإيجابية. وهذه الفكرة بملامحها الأخيرة ترسم ملامح (مدينة فاضلة) سعى إليها نجيب محفوظ.

وقد يكون من الفيد أن نميد ما سبق أن ذكرنا من أن فكرة التصوف عند الكاتب الكبير لم تزد عن (العشق)، العشق المثالي الذي قد يؤدي إلى الاقتراب من هدف أبعد، هو الهدف الواعي خلال هذه الفكرة الصوفية التي صنعت كحجاب بينه وبين هذا العالم الماصر..

ومن هذا كله، يمكن أن نحدد هذه الفكرة الصوفية، والتي رسمت إطار المدينة التي سمى إليها نجيب محفوظ خلال ثلاث قسمات هي:

. الراحة،

ـ العلم،

. القيم،

وحين نترجم هذه النقاط إلى روايات فسوف نجد مسارها يمتد منذ بداية السبعينات إلى الثمانينات، وتتشعب خلال الأحداث والشخصيات.

وهذه النقاط أو القسمات الثلاث يمكن أن تمثل المثلث الصوفى عند نجيب محفوظ، ويمكن أن تحتوى كذلك عدة قيم أخرى تتقرع عنها وتعمق من الصورة العامة.

لقد كان على نجيب محفوظ الا يتوقف، قط، عن طرح الاسئلة قبل عقد السبمينات، فلما هبط إلى هذا المقد، فقد أسلمه طرح الاسئلة والواقع المتخيل إلى هذه المدينة التي كان سعيه إليها حثيثًا، ويكون نجيب محفوظ خلال هذا أشبه بالسندباد الذي بدأ رحلة كانت ـ في الأصل ـ تشوفات في أعماق الكاتب أو داخل المتصوف وذلك هريا من الحياة المادية والسام والرتابة، أو من المجتمع الفاسد والتحجر والشكليات، وذلك أثناء بحثه عن قيم كثيرة كالمدالة والخلود والحقيقة والمطلق.. الخ.

نصل من هذا كله إلى أن طريق محفوظ وإن لم ينته إلى مدينة اليقين، فقد انتهى به ـ خارج الواقع ـ إلى (مدينة فاضلة) تمثل فيها القيم النبيلة مكانة مهمة. وهو ما يقترب بنا من بعض هذه القيم.

يمكن التعرف على أول هذه القيم بالتوقف عند القيمة الأثيرة عند نجيب محفوظ، وهي قيمة أن يرى في هذا التصوف راحة نفسية أو راحة يلجأ إليها في قيظ الحياة.

لقد انتهت به الحيرة إلى هذه الراحة: تعرفنا عليها في (أولاد حارتنا) وجوها المعطر بريح الفموض والسكر واطارها المشوف بروح النصوف الشفاف، وبشكل أكثر بهجة في (زعبلاوي) حيث وجد القاص الراحة النفسية في هذا البحث اللانهائي حيث عقد النية، حتى قبل أن يبدأ ألا يتوقف ابداً في البحث عن الشيخ، بل إننا في قصة أخرى (حارة العشاق) (اهرام ١٩٦٩/١٢/٢٦) نلعظ أن الأمر ينتهي بالزوج بعد الحيرة الشديدة إلى تصور الواقع على شكل نتيجة يتوصل إليها أو فرض ينتهي إليه، فيكون الأمر على هذا النحو ليس هو الشك الخالص وليس هو اليقين الخالص، فهو يمنح زوجته ثقة لا تزيد على خمسين في المائة كما يمنحها شكاً لا يزيد على خمسين في المائة وإنها هو بين بين، ونعثر على هذا كله في لوحات رواية (الحرافيش) ورواية (ألف ليلة) وغيرهما.

بيد أننا سوف نتوقف عند آخر عملين لنجيب محفوظ لندلل بهما على ـلك، وهما: يوم فتل الزعيم، قشتمر.

إن محتشمى زايد في (يوم قتل الزعيم) تعب بائس ازاء عنت العب عينات واضطرابها، ويكون موقفه حالة أقرب إلى الهروب في الحالة الصوفية كشيء من (الراحة النفسية) التى لا يمثر عليها إلا فى هذه الحالة، وكما يقول هو (أقف عند حافة بحر التصوف) (الرواية ص ٢١).

إنه فى عصر الانفتاح وما خلّفه من أزمات يعانى منها مع حفيد، وأسرته، ولا يجد طريقًا للخروج منها، ومن ثم، لا يجد أمامه غير هذا الحل الصوفى، إنه يسأل نفسه مئات المرات (كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب؟١) ولا يلبث أن يجيب نفسه بما يشبه العثور على الحل مما هو فيه (ما أجمل كرامات الأولياء) (قشتمر ٢١).

ويكون على محتشمى أن يلجأ من آن لآخر إلى آى القرآن الكريم، وسكون يشبه الإقامة عند هؤلاء الأولياء (كراماتك باسيدى الحنفى) (١٨) ويملك أمام استمرار هذا الواقع من انسحابه منه والانضمام إلى (فريق المسبحين) (٨٧) لثلا يسقط في إيقاع هذا الواقع الأليم ويفرق فيه.

على أننا نستطيع أن نجد ايثاره لهذا الطريق ليس اغراقًا فى الياس كما قد يشير فى الوهلة الأولى، وإنما هو لون من ألوان التفاؤل بالمستقبل، وهو نقيض الاستسلام لما يحدث حوله أو هو تحد ٍ لما يعدث حوله هروبًا من الموت أو القتل.

أو هو بدلُّ عن هذا المسير.

ومحتشمى زايد فى رواية (يوم قتل الزعيم) إنما هو صورة أخرى لإسماعيل قدرى فى رواية قشتمر، كلاهما يمانى الشيخوخة والروماتيزم، كلاهما يهرب من الحاجة والبروستاتا، وكلاهما يجد فى التصوف ملاذا وفى التسابيح الدينية وجردًا بديلاً لهذا الذى يحدث حوله ويكاد يجهز عليه.

بيد أن الراحة النفسية لم تكن فقط أهم ما في (المدينة الفاضلة) اذ يرتبط بها هذا العالم الساحر من التسابيح والكرامات بشكل مكثف، وهذا العالم المتخيل نعثر عليه في روايتي (رحلة ابن فطومة) و (المائش في الحقيقة) بوجه خاص، ففي هاتين الروايتين عالم اشبه (بالمدينة المسحورة) كما نعرفها في الف ليلة وليلة، إن ابن فطومة لا يني بيحث، دائمًا، عن مدينة مسحورة سماها (جبل الكمال) واختاتون لا بني بيحث عن هذه المدينة وهو (عائش في الحقيقة).

بل إن هذا المالم نجده في أغلب اعماله الفنية في المرحلة الأخرى، ولكن بدرجات مختلفة، وحسب طبيعة الحدث الذي يتعرض له الكاتب.

ان هذه المدينة المسعورة يمكن أن تمثل مع غيرها دمدنا اسقاطية» «تصور آمال الشعب وترمز للأم الحنون، فهى خيالية وجنات نعيم وهمية، ومما نجده بنفس الوضوح فيها أو فى المدن الصوفية الفاضلة، كونها ترفة، غنية بالجواهر والذهب. وسكانها قليلون لا يدخلها غريب، مملوءة بالخوارق» (زيور ص ٥١).

على أن هذه المدينة المسحورة لا تتحول بيننا وبين الوصول إلى قيمة أخرى من قيم هذه المدينة، ألا وهي قيمة العلم والحرص عليه.

إن هذه القيمة: العلم، نعثر عليها في كتابات محفوظ النظرية والابداعية، وإذا اردنا تاريخًا محددًا للاحتفاء بهذه القيمة فسوف نجدها في الجزء الاخير من (السكرية) غير انها اكثر وضوحا في رواية (اولاد حارتنا) في نهاية الخمسينات بوجه خاص.

مع اننا استطردنا من قبل حول هذه القيمة خاصة في تلك الرواية، فلا بأس الآن من ان نشير إلى أنه من المؤكد ان نجيب محفوظ يولى العلم اهمية تقوق اية قيمة اخرى، فاذا اضفنا إلى (اولاد حارتنا) عملاً آخر، فانه يكون دون شك مجموعة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) التي صدرت في بداية السبعينات - ١٩٧١ . اذ يسهل ان نجد هنا معالجة فنية بارعة لقيمة العلم ويشكل جديد .

وإذا كان محفوظ يركز في (أولاد حارتنا) على الانبياء في رموز فنية واعية مفسرًا القيم الدينية تفسيرًا اجتماعيًا واعيًا، فأنه في (حكاية بلا بداية ..) يرى مفسرًا القيم الدينية تفسيرًا اجتماعيًا واعيًا، فأنه في (حكاية بلا بداية ..) يرى أن أولئك الانبياء الآن أصبحوا هم العلماء الذين ينتمون إلى الوجه الايجابي للصوفية، ويمكن أن نوافق جورج الطرابيشي في كتابه (الله في رحلة نجيب معفوظ الرمزية) حين يقول أن أبطال القصص الثلاث في (حكاية بلا بداية ..) هم خلفاء معرفة أو أمتداد له، فنرى أنهم أتوا في قصة نجيب محفوظ بعد أن أرتبوا ملابس الصوفية بينما هم بمثلون فكر كل من كويرنيكس وداروين وفرويد مما يجعله يرى في محاولة نجيب محفوظ الرمزية هذه جرأة لا حد لها، لقد حمل كل من هؤلاء لوا الثورة في مجاله، وتحول الثابت إلى الحركة، فبعد أن

كانت الارض ثابتة ومركز الكون اكتشفنا. خلافًا لما ورد في الأديان _ آنها ليست المركز بواسطة كويرنيكس، فكانت ثورة في الأفكار الثابتة الخالدة، وبعد ان كان الانسان الوحيد، اصبحنا نرى انه تطور من كائنات اخرى حاكى ممها سلسلة التطور وهو ما أثبته داروين في نظرية النشوء والارتقاء، وذلك يمثل ما عرفنا مبدأ اللذة واللاشعور وهو ما عرف بالفرويدية، فكانت جميعها نظريات ثرية يرى ان الكاتب فيها كان اكثر جسارة في تناولها داخل الأطر الرمزية.

وتتعدد القيم عند نجيب محفوظ في هذه (المدينة الفاضلة)، غير انها تتعدد اكثر في قيمة العدالة وتتحلق حولها.

وهذه القيمة - العدالة - تظهر اكثر ما تظهر في السبعينات خلال ملحمة (الحرافيش)، غير ان الذي يجب الاشارة اليه هنا، ان تحقيق العدالة كان مرهونا دائمًا بتأكيد القوة، فبدون القوة تتحول العدالة إلى شيء رومانسي مقيت، وحلمهم لا يلبث ان يتلاشى مع نور الصباح، وقد بدا هذا واضحًا في الحوار الذي يتكرر اكثر من مرة خاصة لدى عاشور الناجى الذي كان دائمًا يؤكد لأهل جارته ان الرغيف بدون القوة يصبح سهلاً، لكنه مع القوة يصبح شيئًا عزيز المنال يمكن بعد تحقيق المحصول، إن عاشور يقول لأهل حارته سائلاً:

ماذا ينقصكم؟

يجيبون:

ـ الرغيف

يعود للقول بسرعة:

ـ بل القوة

- الرغيف أسهل منالاً

. کلا

• • • • •

لقد رأبت حلمًا عجيبًا، رأيتكم تحملون النبابيت (الحرافش ٤٥٥، ٥٥٥).

وقد راح نجيب محفوظ في الفترة التالية يؤكد قيمة العدالة التي تقترن

بالقوة، وخاصة في روايته التالية (ألف ليلة).

إن مراجعة الفترة التي كتبت فيها هذه الرواية . الف ليلة . في مصر (٧٥) ٨١) تؤكد لنا أن ثمة علاقة أكيدة بين روايات هذه الفترة في (الخطاب) الروائي الأخير، وإن بدأ أن رواية (ألف ليلة) تزيد عن غيرها في درجة العنف والدموية التي تتميز بها، وهو ما يبدو أنه راجع إلى ضرورة ارتباط قيمة الحق لديه بالقوة، فهي تحمل دعوى مستمرة لقتل الحاكم الذي أفسد المجتمع واسهم في الانفتاح، واسهم في هذا الفساد الذي لحق بالجتمع الصري.

إن رواية (ألف ليلة) تسهم يصور عديدة بالكشف عن عدل الملك شهريار، هذا المدل الذي يقترن بالقوة ويرتبط بالعلم ويحتفى بفكرة الصوفية الايجابية في المجتمع، فالرواية تجسد لعديد من القضايا بالروح الصوفي خاصة حين يتلمس الكاتب الكرامات ويتفنن فيها، ويزيد من الشخصيات العالمة والمقترية من الصوفية في هذا العالم الاسطوري الفريد،

وهو ما نعثر عليه بشكل ملحوظ في روايته (العائش في الحقيقة).

إن إخناتون في هذه الرواية يسمى . شأنه شأن ابن فطومة . إلى التحول إلى البطل الصوفي، ولكنه هذا البطل الذي يفتقد الجانب الايجابي من التصوف.

إن (العائش في الحقيقة) . ولاحظ دلالة العنوان . يسعى إلى الحقيقة لتحقيق حلمه في بناء (مدينة فاضلة)، يتحقق فيها الخير والمدالة للجميع، غير أن نقط، الضعف لديه كانت أنه كان يعتقد أن الحق وحده، دون وسيلة القوة، يمكن أن يصبح غاية سهلة المنال، ومن ثم، فإنه نال نفس مصير ابن فطومة قبله، فقد قضى طيلة حياته ببحث عن (الحقيقة)، ورسم صور المدن الساحرة في خياله، وظل بسمى لتحقيقها على الأرض، حتى أراحه الموت من اعدائه، ومن اعتقاده الخاطئء أنه بمكن تحقيق القيم النبيلة بدون قوة. بيد أن إخناتون، بوجه خاص، يؤكد لنا هذه الحقيقة لدى الروائى، حقيقة أن تحقيق أية قيمة من القيم الاجتماعية والسياسية لابد أن تصحبه القوة، إن إعجاب محفوظ بإخناتون لم يحل دون إعجابه البالغ بقائده حور محب، بل إن محفوظ لم يكن لينكر على إخناتون دعوته السلمية إلى الحب والسلام، لكنه كان ينكر عليه تلك الوداعة.

كان محفوظ مع إخناتون بقلبه، ولكن مع قائده بعقله.

لقد اراد الكاتب أن يؤكد قيمة اجتماعية بموقف انساني، لقد اعتقد إخناتون، خطأ، أنه يستطيع فرض الدعوة في امبراطورية شاسعة يسكنها الطيبون كما يسكنها الاشرار، يسكنها النبلاء كما يسكنها البرابرة والبدو المتريصون بالوطن، ولأنه أخطأ سلاح الدعوة (الحب) وحده، فقد كنان من الطبيعي أن يسقط وتسقط دعوته.

كان يسقط الحق وتعلو القوة.

لقــد كـانت فكرة الحب تمضى فى تناسب عكسى، بينـمـا تمضى القــوة فى تناسب طردى ممًا.

الأكثر من ذلك كله أن هذا الموقف من إخناتون لم يفهمه ايزيس نفسه، ففى حين تقدم ليحاكم إخناتون فى (أمام المرش)، فإنه راح يقول عن رسالته مشيدًا بها إنه (لم يكن أحد مستعدًا لفهمه أو التفاهم معه فكانت المأساة) (ص ٧٦)، وهو فهم من جانب واحد،

وبيقى من أعمال محفوظ فى هذا الصدد عمالاه المهمان (حكايات حارتنا) و (قلب الليل).. فكل هذه الأعمال تشير إلى أن التصوف ليس هو الحل السلبى، وليس هو الهروب من الواقع، وإنما يظل السلب يهب الإيجاب دائمًا، فبدلاً من الرمز السكون فى الفيبيات أو الركون إلى البعد السلبى ثمة حل صوفى ايجابى يظل هو الطريق الوحيد للمقهورين والضعفاء.

هذا الطريق هو السعى الحثيث للقيم الايجابية في هذا الوجود،

إنه ايثار التغيير الايجابي على الرضا بالواقع.

وابثار الوعى النقدى على الفيبوية والسلبية.

وابثار الحركة على السكون.

استنتاجات أخيرة:

نحيب محفوظ إذن ليس متصوفا.

وإنما هو عاشق للتصوف.

والفارق كبير بين الاثنين، وهو فـارق، يتحدد، في الحد الفـاصل بين الواقع والخيال، بين القضايا الاجتماعية الملحة والقضايا الذهنية المجردة.

إن نجيب محفوظ على العكس من المتصوفة، لا يفقد احساسه بالزمان أو بالكان، وفاللازمن هو المطلوب والمكان المفضل، وهو عالم نكوصى، لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة في المكان، (زيور ص ١٤٦).

فمن المعروف أن المتصوفين يرون أن أحدهم يقطع المسافة الطويلة في طرفة عين أو يقطع مسافة شاقة في ثلاثة أيام في يوم واحد، بل إن أحد المتصوفة بزعم أنه يستطيع أن يذهب مساء من بلد، أي بلد، ثم يرجع صباحًا.

أضف إلى ذلك أن المسيرة الابداعية عند محفوظ خاصة تؤكد انها، في تبؤاتها الفنية، تخالف هذه التنبؤات التي نراها في الكرامات المروفة عند التصوفين.

إن التبوّات عند المتصوفين تدل «على قانون نفسى يظهرها اسـقـاطات اللاوعى الذى يتوقف أو ينبىء بالهموم والحوادث النفسية القادمة. ونجد فيها الدافع اللاواعى قويا .. هنا تبدو الكرامة بمثابة إستمرار للعرافة وما ناظرهاء.

وهي في جميع الحالات تعود إلى الاحساس العميق بالدين..

وهو إحساس يتخذ عند التصوف اشكالا تفوق العقل والادراك..

غير أنها عند نجيب محفوظ ترتبط بالعقل وتتسق مع الادراك الواعي،

هذا هو الحد الفاصل بين التصوف وعشق التصوف..

وهذا هو الحد الفاصل بين متصوف قديم مثل الجيلاني وكاتب معاصر مثل نجيب محفوظ...

كلاهما له طريق، وكلاهما يسعى إلى (مدينته) التي يبدو أنها تختلف عند كليهما..

ومدينة محفوظ . كما أشرنا . تتحده عند النظر إلى الفكر الصوفى على أنه اثنان: الراحة النفسية، والقيم الاجتماعية الواعية..

وهذه المدينة وان بدت عند نجيب محفوظ رهن اليد فيما تمثله شخصياته وأحداثه في هذه المدينة الفاضلة . المثالية، فهي تظل تعبيرًا عن هذه (الحقيقة) التي يتشوف إليها المتصوف الماصر (المثقف) طيلة حياته دون أن تتحول إلى واقع..

إن الراوى فى رواية (ابن فطومة) سعى إلى هذه المدينة دائمًا دون أن يصل اليها، فقتديل العنابى «ظل يرنو إلى دار الجبل - دار الكمال - لكنه لم يبلغها، أو هبط دارًا أخبروه أنها دار جبل ولكنها لم تكن كذلك، وظل يطمح ويطمع ولكنه لم ينلها»

إن دار الجبل لم يصل إليها قنديل العنابى، ولا كل شخصيات نجيب محفوظ، لكن من المؤكد أن الكاتب الكبير سعى اليها، وعثر هيها على ضالته، سواء كانت داخل النص أو خارجه..

وفى جميع الحالات لم يفرق فى غيبوية الفكر الصوفى المجرد، وإنما سعى إلى الوجه الايجابى فيه، وحاول أن يصنع منه وجه مدينته.

الفصل الخامس

نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح

«تهاوي مثلي الأعلى في ٥ يونيو/

كيف يجد أناس سبيلاً سحريًا إلى الثراء الفاحش وفي زمن لا يصدق؟/

لا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحرافاه

على هذا النحو، راح علوان يؤكد لنا فى رواية «يوم قتل الزعيم».. أن سياسة الانفتاح الاقتصادى التى استهدفت التفييرات الحادة فى المجتمع المصرى ثم تبدأ فى عام ١٩٧٤ (بإقرار مجلس الشعب القرار ٤٣)، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير، منذ عام ١٩٦٧ إبان هزيمة يونيو فى الوطن المربى كله.

هنى هذا المام ١٩٦٧ كانت الولايات المتحدة الامريكية (وإسرائيل إحدى ولاياتها في المنطقة) قد نالت من النظام المصرى الذي طالما سعى لفرض الإرادة المربية في المنطقة، وسعى لتشجيع حركات الاستقلال ورفض سياسة الأحلاف وتنفيذ التمية الوطنية دون (تبمية). كان الفرب يعرف أنه اذا تركت مصر لشأنها لابد أن تقف حجر عشرة في طريق مخططاته التي لم تكن قد توقفت منذ الحروب الصليبية.

وقد كان مؤكدًا أنه وان كانت إسرائيل قد حققت بعض أهدافها، فإن الولايات المتحدة . الاستعمار الجديد . توشك الآن على أن تحقق كل أهدافها للسيطرة على الواقع الجديد، خاصة، في غيبة وعى جماهيرى أعد سلفًا، وفي إطار اقتصادي واجتماعي تماني منه مصر في هذه الفترة. وهذا كله يفسر كل مواقف الولايات المتحدة الامريكية سواء باتهامها المباشر في فرض هزيمة ١٧ أو الاسهام فيها، أو في تعويقها المستمر للحيلولة دون جنى ثمار نصر آكتوبر ١٩٧٣ بعد ذلك، بل «تعليق الخطوة التالية لتكون عنصرا مواتيًا لفرض التغييرات على القيادات التى تريد أن تثبت للولايات المتحدة حسن سيرها وسلوكها، (عادل حسين، الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ٧٤/ ١٩٧٩

وفى هذا الوقت كانت المتغيرات الحادة تعمل عملها فى بنية المجتمع المسرى، ومنها، كان الاختراق المنظم للمجتمع فيما عرف بسياسة الانفتاح الاقتصادى مما أحدث هزة عنيفة على هذا المجتمع، وقد تحولت الرأسمالية المصرية حينئذ إلى رأسمالية طفيلية من خلال أعمال لا تتصل بالإنتاج، بحيث شكلت فئات اجتماعية خارج العملية الإنتاجية.

وتطور الرأسمائية الفعلية وسيطرتها على واقع البنية الاجتماعية كان له آثار خطيرة كان من شأنها توزيع الدخل خلال السبعينات وما ترتب عليه من تفاوت ينصل بانعدام العدالة الاجتماعية.

ومع أن التغييرات في بنية المجتمع كانت اكثر مما يمكن رصدها في السبعينات، فإن تلك ليس مجالنا هنا على المستوى الاقتصادي، ومن ثم، فإن جهدنا سينصرف الآن إلى النص الأدبى عند نجيب محفوظ بوجه خاص لممق التحولات التي أمكن رصدها.

إن اهتمام نجيب محفوظ بهذه الفترة ـ فترة الانفتاح الاقتصادى ـ لم يكن منبت الصلة بما سبقه، وإذا كان اهتمام نجيب محفوظ بدا بالتحديد فى نهاية السبعينات، فقد نشر أول مجموعة قصصية تحتوى على عدد من القصص تنصب على مخاطر هذه الفترة (الحب فوق هضية الهرم، عام ١٩٧٩)، فإننا نستطيع أن نضع خطا فارقاً قبل هذا العام ١٩٧٠ ـ وبعده، فقيل هذا العام كانت (رسالة) نجيب محفوظ نتحدد حول رفض التمايز الطبقى ومحاربة الفساد الاجتماعي في شتى صوره، أما بعد عام ١٩٧٩، فقد تبلورت قضايا الكاتب

الكبير حول سيرك الاتفتاح بوجه خاص وان لم يهمل العديد من القضايا الأخرى،

غير أن سيرك الانفتاح كان أكثر الدوائر التي استحوذت على قيمه الأدبية.

الفترة الأولى ـ حتى عام ١٩٧٩ ـ عرفت بروايات نجيب محفوظ التى اتخذت الشكل التاريخى والاجتماعى بينما اتخذت بعد ذلك الشكل الواقعى والرمزى حتى إذا ما جاوزنا الأربعينات والستينات، فإننا نكون بدءا من نهاية السبعينات حتى إذا ما جاوزنا الأربعينات والستينات، فإننا نكون بدءا من نهاية السبعينات حتى الآن أمام روايات نجيب محفوظ التى اتخذت الشكل التاريخى والاقتصادى، والتى توقفت ـ بوجه خاص ـ عند التطورات الاقتصادية والاجتماعية التى عرفتها البلاد عقب (كامب ديفيد) وما تمخض عنها من تحولات خطيرة في البنية الاجتماعية.

وهو ما نشير إليه، بسرعة، قبل أن نصل إلى الفترة التالية لمام ١٩٧٩، هذا العام الذي يعد أهم الأعوام في تاريخ مصر قاطبة.

قبل عام ۱۹۷۹

نستطيع أن نلحظ تطور الخط الفكرى عند نجيب محفوظ في الأريمينات خلال رواياته:

القاهرة الجديدة ١٩٤٥، خان الخليلى ١٩٤٦، زقاق المدق ١٩٤٧، بداية ونهاية ١٩٤٩، وناصطة المدت ١٩٤٩، بداية ونهاية ١٩٤٩، ونلحظ نمو الخط الاجتماعي والاقتصادي أكثر بعد الثلاثية التي كتبها قبل قيام ثورة يوليو ونشرها بعدها بين عامي (٥٦/ ١٩٥٧) ويشكل أكثر واقعية في روايات الستينات: اللص والكلاب ١٩٦١، والسمان والخريف ١٩٦٢، الطريق ١٩٠٠، ثرثرة قوق النيل ١٩٦٦،

وقد كان فكر نجيب محفوظ خلال تلك الروايات يقلب عليه ايمانه العميق بأن المجتمع هو الصانع للنجاح والفشل، وهو الموجه للأخلاق، وأنه بالإمسلاح الاجتماعي والسياسي يتحقق العدل ويستقر النظام وهو ما لاحظه محمد حسين عبد الله في كتابه حول محفوظ، وعلى سبيل المثال، ففي الثلاثية لا نخطيء أن

هناك توازنًا بين الطبقات (وان بدا توازنًا غير مطلق)، لكنه بدا ـ على الأقل ـ
توازنًا منبعه الحس الدينى الذي يمثل رادعا للانحراف، كما أن السلوك لدى
الافراد ـ وقد كانوا في أغلبهم من التجار ـ لا يخلو من الشاعر الوطنية
والاحساس العام بالمسئولية على ما في هذا المجتمع من انحراف يرصده ـ كذلك
ـ محفوظ على مستوى السلوك ممثلا في السيد عبد الجواد نفسه .

إننا ـ على سبيل المثال ـ في رواية (بين القصرين) أمام أسرة من الطبقة المتوسطة التجارية الصغرى التي لا يختفي فيها الطابع الاخلاقي، وهو ما نجده في عديد من الروايات التالية التي تطرح قضية العدالة الاجتماعية طرحًا يرتبط بفكر الكاتب الذي ينتمي للطبقة الوسطى.

واذا كانت الثلاثية آخر أعماله الكبيرة قبل ثورة ١٩٥٢، فإن (أولاد حارتنا) كانت أول أعماله الكبيرة التى كتبها بعد ثورة ١٩٥٢.. واولاد حارتنا تزخر بهذه الممالجة الاقتصادية والاجتماعية، فهو يدعو فيها إلى إعادة توزيع (الموقف) بالمدل في أكثر من موضع، ولنذكر أن نجيب محفوظ قال في منتصف السبعينات بعد ذلك إن الدافع وراء كتابة رواية (اولاد حارتنا) هو كما يقول:

 «.. رأيت طبقة جديدة بدأت نتمو أكثر بصورة غير عادية في هذه الفترة، وكان السؤال الذي يحيرني هل نحن نسير نحو الاشتراكية أم نحو إقطاع من نوع جديد؟».

(القبس الكويتية ٣١ ديسمبر ١٩٧٥).

والرواية . كما رأينا م تزخر بهذه المواقف التى تحث على المدل وتدعو إليه طيلة لوحاتها ، بل يدعو لتحقيق المدالة الاجتماعية أن تستخدم القوة، إذ أن (القوة المادلة) هي السبيل الوحيد ليحصل جبل . أحد الشخصيات فيها - على قيمة المدالة (اولاد حارثنا ، ص ٢١٥).

ونستطيع أن نضهم تطور فكر نجيب محضوظ طيلة هذه الفترة في نهاية الخمسينات حين كتب (اولاد حاربتا) ومنتصف السبعينات حين كتب (الحرافيش) تطورًا مبلورًا في اتجاه تحقيق هذه العدالة، وإذا كانت فكرة العدالة تتبلور طيلة هذه السنوات، شإنه (في لقاء خاص) أكد لى أنه شضى عام ١٩٧٥ يفكر في احداث (الحرافيش)، وقد كان هذا العام هو العام الذي فكر فيه طويلاً لكتابة ملحمة (الحرافيش) كان نجيب محفوظ دائم التفكير فيما آلت إليه آليات المجتمع اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا، ومن ثم، كان يكتب مجموعته القصصية الملحوظة (الحب فوق هضبة الهرم)، اذ كانت هذه الفترة هي فترة الارهاصات لهذه القصص التي ما لبث أن كتبها بالفعل لينشرها بعد نشر الحرافيش بعامين (١٩٧٩).

وعلى هذا النحو، ففى العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ (الحرافيش)، وكان يدعو فيها إلى (العدالة) كان بصدد كتابة مجموعة قصصية تخرج عن جو (الملحمة) الأسطوري، وتمايش الواقع وتتقل عنه مباشرة، وعلى هذا النحو كانت هذه الفترة هى فترة تحول الكاتب الكبير من التأييد المطلق لأنور السادات خاصة بعد كامب ديفيد، إلى فهم آثار الانفتاح، والتحول عنه رويدًا رويدًا.

وعلى هذا النحو، فإنه يذكر لنجيب محفوظ أنه استطاع أن يبلور خلافة أنور السادات فى نهاية السبعينات خلال مجموعة من القصص رصد فيها هذا الواقع الاقتصادى الذى كان ينذر بخطر كبير..

وبدهى أن نجيب محفوظ اهتم طيلة حياته بقيمه الاجتماعية ـ ضمن فيم اجتماعية أخرى ـ غير أن درجة اهتمامه بهذه القيمة زادت فى السبعينات، فخرج من التصور الميثولوجى للأدب إلى التصور الواقعى المباشر..

لقد أدرك نجيب معفوظ . مع غيره حينثذ . أن مصر تخرج من داثرة التنمية المستقلة لتدخل في مأزق التنمية التابعة، وهي تنمية تجد مجالا واسعًا لها في سيرك الانفتاح التي تحدد فيه مستقبل مصر ومقدراتها لسنوات كثيرة آتية.

فلنقترب، أكثر، من هذا السيرك، ومحروميه وضحاياه..

بعد عام ۱۹۷۹؛ السيرك

إذن، بدأ نجيب محفوظ منذ نهاية السبمينات يتعامل مع الواقع الجديد بشكل مباشر، حيث كان سيرك الانفتاح يصمم العابًا مأساوية، واكرويات من نوع(ازدياد البطالة وهجرة القوى العاملة خارج مصر، وبروز مشكلة التضخم وغلاء المبيشة وانتشار الشركات الدولية وتأثير المال النفطى بالسلب).. إلى غير ذلك.

وقد كان على نجيب محفوظ أن يستدعى هذا المناخ بشكل فنى، وهو ما حاوله خلال روايات (الانفتاح) فضلاً عن مجموعة قصصية سبق الإشارة اليها، محاولاً أن يقدم صورة فنية وليس صورة (فوتوغرافية) فقط.

ورغم أن تغييرات هذه الفترة كانت حادة ومتسارعة، فإنه يحسب له أنه استطاع أن ينقل منها، ويغرف من منجم هذا الواقع ما استطاع أن يعبر به تعبيرًا صادفًا، وقد حدث ذلك خلال هذه الأعمال.

(الحب فوق هضبة الهرم/ مجموعة ۱۹۷۹، الباقى من الزمن ساعة/ رواية ۱۹۸۲، يوم قتل الزعيم/ رواية ۱۹۸۷، صباح الورد/ رواية ۱۹۸۷، قشتمر/ رواية ۱۹۸۹).

ولأن محفوظ كان مولمًا بالحاضر غارقًا فيه حتى أذنيه، حرص دائمًا على ألا يتوه في تهويمات الميثولوجيا، أو يغيب في رموز غامضة، وإنما استقى من هذا الحاضر نماذجه، التعبير الفنى الدقيق للحاضر يستطيع . إذا أحسن تصوره . أن يلقى في تيار (الوعى) الجمعى ويعمقه.

وهو ما جهد فيه الكاتب الكبير كثيرًا.

وقبل أن نرصد ظواهر هذا السيرك قد يكون من المفيد أن نشير إلى سمتين مهمتين لا نخطئهما قط في النسيج العريض للمن «النجيبي» في فترة الانفتاح السعيد، السمة الأولى، أن شخصيات هذا المصر لانعدم فيها الجلادين (الانفتاحيون الجدد)، وهم من كان يطلق عليهم وقتها (القطط السمان)، كذلك لانعدم الضحايا، وهم كثيرون، ينتمون إلى شتى فئات الشعب.

على أن ثمة تعميمًا هنا لا بد من الإشارة اليه، هو، أنه اذا كان أغلب هؤلاء الجلادين ينتمون إلى الطبقات الاقطاعية والراسمالية الوطنية (الانتهازية) قبل الثورة، فإن أغلب الضحايا ـ وهم يشكلون الشعب المصرى ـ كانوا ينتمون إلى الطبقة المتوسطة والطبقة الدنيا، بل إن الطبقة الوسطى هبطت فى هذه الفترة إلى مستوى الطبقة الدنيا، فى وقت - وهنا مجال واسع للسخرية - صعدت طبقة الاقطاعيين والمغامرين إلى طبقات ارستقراطية فى (حراك) غير مفهوم ولا بستطيع أحد من علماء الاجتماع تصنيفه.

وإلى جانب فئتى: الجلادون والضحايا، فإن هؤلاء الانفتاحيين ـ وهذه هى السمة الأخرى ـ كانوا معادين ـ بحكم تطورهم الاجتماعى وهيئتهم الاقتصادية نثورة ١٩٥٧، ومن ثم، ففى الوقت الذى مثلت فيه هذه الطبقة أو تلك الفئات (الثورة) المضادة في السبعينات، فإن الضحايا ـ وقد كانوا أغلبية الشعب ـ من المستفيدين بانجازات ثورة يوليو، ومن ثم، اصحاب المسلحة (الحقيقية) في تأييدها ..

وعلى هذا، بدا واضحًا بعد الفترة الناصرية طبيعة الصراع المتكافى، بين الطرفين: الجلادون والضحايا..

وقبل أن نستطرد - أكثر - حول هذه السمات المامة لابد أن نشير إلى ظواهر مبيرك، (الانفتاح) في قصص محفوظ ورواياته منذ نهاية السبعينات حتى الآن، وسوف نحاول أن يكون ذلك خلال هذه الشخصيات (الجلاد/ الضحية)، وهو منهج استفدنا به من الشكل الذي آثره نجيب محفوظ نفسه في التعرض لهذا العصر.

كذلك، سوف نشير إلى هذه الشخصيات خلال السياق التاريخي والاقتصادي الذي شهدته مصر طيلة السبمينات، وخلال احتدام الصراع الكبير بين مصر عرائدة لحركات التحرر في العالم . وبين الولايات المتحدة الامريكية . كرائدة للقوى الامبريائية في العالم كذلك.

أول هئة الانفتاحيين الجدد يمكن أن نجدهم في اولئك المفامرين والافاقين النين استطاعوا أن يشروا ثراء واسعًا في السبعينات، وهي الفئة التي نجدها. في السياق التاريخي . في مجموعة (الحب فوق هضبة الهرم، ١٩٧٩) ويمثلهم أحسن تمثيل كل من زغلول رأفت وزعتر التورى.

زغلول رافت:

إن زغلول رأفت قد أصبح من (أهل القمة) - وهي القصة التي رصدت أولَى محاولات الانفتاح داخل النص - عرف على أنه أحد رجال الأعمال الكبار، وقد كان ذا صلات، ويتردد اسمه أحيانًا عند التبرع الشروعات خيرية في الحي(24).

وهو ببدو. شأن الانفتاحيين الجدد. في مظهر محترم وحديث لبق، غير أن حقيقته تنبىء بأنه أحد هؤلاء الأفاقين الذين يعملون في أعمال باطنها مشبوه وظاهرها نظيف.

وقد كان زغلول رافت يسعى لتأمين نفسه بالتقرب من رجال الأمن إلى درجة أنه كان يسعى لعقد أواصر علاقات طيبة مع مأمور القسم، بل ويتقدم لخطبة ابنة اخته.

وقد دخل زغلول رأفت في هذا في عملية منافسة مع أضاق آخر من ذوى السوابق، وهو زعتر النورى، أحد لصوص الانفتاح، والذي ينتمي إلى هذه الطبقة الدنيا، وقد استطاع زعتر النورى أن يشق طريقه إلى الطبقة الجديدة حين عمل مع زغلول رأفت في أعمال مشبوهة.

وعلى هذا النصو، تحول زعت وإلى منافس خطير لزغلول رافت على أخت الضابط.

إن عشيقة زعتر تقول للضابط/ محمد فوزى الذى حاول أن يسال على زعتر النورى قبل أن يتحول إلى لص كبير معروف:

ـ صديقك زغلول رأفت لص عظيم..

وينهرها زعتر قائلاً مصححًا ما تقول، قائلاً:

- اقطعى لسانك؟ انه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم.

وعلى هذا النحو، يتحول زغلول إلى تاجر عظيم (بحكم القانون الجديد)، ولا

يلبث زعتر أن يحتل نفس المكانة ايضًا، ويكون على رأس فئة الأفاقين التي تسمى الآن إلى توطيد مراكزها في هذا المجتمع تحت سمع الحكومة ويصرها.

والقصة تحمل الكثير من الرموز الباشرة التى تؤكد تحول هؤلاء الأفافين إلى طبقة جديدة، وعلى سبيل المثال، ففى أول القصة يسعى زغلول رافت رجل الأعمال إلى صديقه محمد فوزى – رجل الأمن – ليفضى إليه بضياع حافظته (لا يهم النقود، ولكن توجد بها علاقة مفاتيح ذهبية وذات فص من الماس) ويطلب منه إعادتها، ويسعى الضابط إلى مقهى النشالين ليبحث عنها لدى رواد هذا المقهى.

وحين يصل إلى المقهى يخبره البعض أن مقهى (الامراء). هكذا أصبح اسمه الآن. قد خلا منهم، ومع اقتران اسم (الأمراء) في ذهنه يتذكر أنه قد لاحظ قلة ملموسة في حوادث النشل في الفترة الأخيرة حتى مضت اشهر دون أن يتلقى بلاغًا واحدًا. وهذا يعنى الآن أن هؤلاء النشائين تحولوا إلى أمراء، الباشوات الجدد.

وهنا ندرك ـ بدون صعوبة ـ هذا الحراك الغريب الذى حول النشالين إلى أمراء، بدلاً من هذه الطبقة القديمة التى كانت تعرف بالوجاهة والمكانة الاجتماعية.

وهذا يمكس كثيرًا تضاريس المناخ الجديد الذى يسمح بذلك، فحين يصادف لقاء الضابط باللص، ويحاول أن ينهره، يصيح هذا الأخير:

ـ إنك تخاطب رجلاً من رجال الأعمال (٧٣).

وحين يصيح فيه الضابط بدوره يجيء صوت زعتر في هدوء ولكن في ثقة:

. نحن نعمل في ضوء النهار.

ويحاول زعتر أن يوضح للضابط أن العصر تغير، وما كان اسمه من قبل (تهريبًا)، اسمه الأن (تجارة)، يقول له: حتى لو أصررت على الألفاظ الميرى فريما كانت تهريبًا قبل أشهر لكننا اليوم في عصر (الانفتاح)، لا تهريب ولا دياولو (٧٤).

الباشوات الجدد

ويكون على زعتر أن يفسر لرجل الأمن، - الذى مازال رغم هذه التغييرات يطارده - أن الحكومة الآن لها دور جديد، هو حماية اللصوص الجدد، فهي تحميهم وتحمي بضاعتهم الهرية.

. كنا نجول في الميدان يحرسنا رجال الأمن..

ووراء كل واحد منا شخص ذو مقام..

انتهى عصر المفامرة وما نحن اليوم إلا تجار شرفاء.

وفى موضع آخر، حين يبحث الضابط عن زعتر الذى اختفى (كان مكلفا بمراقبته)، فإن البعض يتطوع ليدله على مكانه، موضحاً عن هذه الفلك الجديدة:

. إنهم يعملون في ضوء النهار وتحت حماية الشرطة ..

ألم تسمع عن سوق ليبيا؟

ـ إنها في القلعة يا حضرة الضابط (٧٩)،

وحين يحاول أن يعرف رجل الأمن الصلة الوثيقة بين اللصين: زعتر النورى وزغلول رافت، يقول له زعتر:

وظفني عنده في أعمال تهريب تحتاج إلى جرأة خاصة،

تعلمت أشياء وأشياء، استعملت بدوري العصابة، اليوم العمل كله مشروع.

ويفهم ضابط الأمن هذا التفيير الذي طرأ على زعتر، فيتمتم في سخرية:

- هو هو لم يتغير إلا مظهره، كان لصا غير قانوني، فأصبح لصًّا قانونيا (٨٨):

وعلى هذا النحو، يتحول اللص إلى (تلجر)، وتتحول أعمال اللصوصية ـ فى سيرك الانفتاح ـ إلى (تجارة مشروعة)، ويصيح مؤكدًا أن هؤلاء اللصوص هم الباشوات الجدد الذين يملكون كل شيء، حتى المستقبل، وهو ما يعبر عنه زعتر للضابط:

ـ سيكون أبناؤنا ضباطًا ووكلاء نيابة (٨١).

ويكون على اولئك اللصوص، الباشوات الجدد، أن يلمبوا دورًا حيويًا حتى يكرنوا جلادين للفثات غير القادرة، فقد أصبحوا الآن من (اهل القمة)، وأصبح غيرهم - الضحايا - من أهل القاع، ومن السخرية المرة أن ضابط الأمن - محمد فوزى ـ يمثل أحد أولئك الضحايا مما يشير إلى أن خط الفساد انعكس لدى كل الفئات حتى رجال الحكومة.

وفي زحمة هذا السيرك نلتقي بشخصيات شابة من الأجيال الجديدة.

على عبد الستار

واذا كان (أهل القصة) استطاعوا أن يتغلبوا على أحد الضحايا من رموز الدولة في القصة السابقة، هإن على عيد الستار، أحد الأجيال الجديدة، سقط فريسة أيضًا لهؤلاء الجلادين الجدد، الذين وان لم يظهروا بشكل واضح هذه المرة، فقد كانوا وراء سوء الحال الذي انتهى إليه الشاب الذي لا يستطيع أن يتحمل عبد ضرورات الحياة للارتباط بفتاة من مهر وشقة وجهاز.. الخ.

وقبل أن نمرض لما حدث لعلى عبد الستار، لابد أن نشير إليه . كما أشار إليه القاص . فهو شاب في السادسة والعشرين من عمره دولدت مع الثورة نامزت الحلم عام ١٩٦٧»، وفي هذا ما فيه من دلالة من بينها أنه أحد أبناء الثورة النين تقتصوا على انجازاتها، وعاشوا انتصاراتها في الخمسينات، وهم كذلك، تجرعوا غصاتها في الستينات، خاصة في هزيمة ١٩٦٧، وها هم الآن يشربون الكأس حتى الثمالة.

وتحصيل حاصل أن نقول إن جيل الثورة أصبح الآن (ضعية) عصر الانفتاح. وراح يعانى كثيرا سكرات الحاجة والحرمان طيلة السبعينات حيث كان السيرك يزخر ـ ضمن ما يزخر ـ دبالعرب والتضغم والانفتاح» (١٥١).

كانت أحلام ابن الثورة متواضعة، لا تزيد على الزواج بمن ارتبط بها - رجاء - ولأنه لم يستطع أن يجاوز هذا الحلم البسيط، كان لابد أن يكون ضحية هذا العصر، ومن ثم، شغل بالانجازات البسيطة الوهمية: أن يعملا بعد الظهر، أن يرتبطا (بخطبة) لا تكلف مبالغ طائلة، أن يخالفا أهليهما على مثل هذا الارتباط.

ولا يجد الشابان أمامهما غير الزواج السرى فى (فندق)، وكأنهما يسرقان من هذا المجتمع مالا بريد السماح به، ولا يكون مصيرهما كل يوم إلا فى حديقة يحاولان أن يسترضيا رجل الشرطة فيها بورقة نقدية ليتركهما.

ورغم أن الشاب. رغم هذا كله - لا يرى فيما يحدث غير ظروف استثنائية (لعينة، ولسوف نضحك عليها في القريب..)، فإن هذا الواقع يفرض عليهما ظروفا غير استثنائية، تتمثل في أن الشرعية - أبسط حقوق الإنسان - لا يستطيع الحصول عليها، ويتبلور هذا الواقع أكثر من الحقيقة المرة، أن هذه الطبقة الموسطة الآن تهتز، تحت عوامل اقتصادية لعينة.

وعلى هذا، يصبح الأمل في التغيير عند هذه الطبقة، ويضيع رصيدها الطويل من أجل الكفاح ضد المستعمر الخارجي والمستقبل الداخلي في وقت كان فيه الأغنياء يتشاغلون أثناء الكفاح ويهريون إلى مصالحهم.

هزيمة اللقف

ولا يتوقف الأمل عند ضياع كفاح أجيال كثيرة من أجل التحرر الوطنى ومحاولة تحقيق العدالة الاجتماعية، وإنما تتوالى الظواهر الرديئة، ومن أظهرها، انسحاب الفئة المُثقفة الآن عن دورها وهزيمتها أمام هذه التيارات العاتية. لقد آثر المثقف الآن أن ينسحب من هذا الواقع بينما يتقدم ـ عوضا عنه ـ هذا الانفتاحي الجديد، ليملك ـ بماله ـ الأرض والذوق الرفيع والثقافة المتردية.

ويبدو ذلك واضحا حين يتقدم على عبدالستار ـ الجيل الضائع ـ إلى المثقف، ثمله يجد في هذا الصحفي القديم ما يشحد همته، فلا يعثر على شيء، اللهم إلا الإحباط واللوم، والسلبية التامة.

وشخصية هذا المثقف هنا تذكرنا بشخصية رؤوف علوان فى رواية (اللص والكلاب)، فالاثنان الآن - رؤوف وعاطف - انضما إلى الجلاد أو أفسحا له تطريق ليحصلا على بعض المكاسب أو يسقطا فى قاع المجتمع.

> إن المثقف ينصح الشاب بأن ينخرط في السياسة أو يسقط في الجنس:

> جئتك عارضا أزمة ملحة، تتطلب حلا عاجلا وهانت تنصحنى بالانخراط في عمل سياسي من أجل تفيير المجتمع، وعلى ذلك فعلى أن أنتظر حلا لمشكلتي يجيء مع القادر (١٥٧).

> > ويغادر الشاب صائحا في يأس شنيد:

- إنهم كذابون .. كذابون .. كذابون .. ويعلمون أنهم كذابون . ويعلمون أننا نعلم انهم كذابون، ومع ذلك فهم يكذبون بأعلى صوت، ويتصدرون القافلة .

وفي نهاية القصة يقول الشاب بضمير المتكلم:

(وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهي تضرب كفا بكف).

وتتوالى شخصيات هذا الجيل في يأس مرير.

زمن الرعد

إننا في الرواية التالية (الباقي من الزمن ساعة) أمام عدد كبير يقفون.

جميعا غى صف الضحية . ضحية الانفتاح، ورغم أن الرواية تتعرض للحقبة الناصرية، فإنها تولى فترة السادات عناية كبيرة.

إن أسرة بكاملها الآن تعانى هذا السيرك، انها أسرة حامد برهان التى تعانى فى هذا المجتمع الجديد، وحين يختلط صوت الروائى بأصوات الأسرة ندرك، بسهولة، ما آلت إليه الأحوال من سوء:

- ـ ماله الانفتاح؟ حتى روسيا أخذت به.
- ـ ولكنه سيعنى عندنا الفلاء والخراب (١٥٥)

ورغم أن الحوار يشير إلى ظواهر خطيرة توشك أن تحطم أحلام الجميع، فإن المَّن في العمل الفني يهبنا قدرا كبيرا من رصد هذا الواقع، نقراً:

(رسخ الفلاء منذرا بالتعلق، وانتشر العرب في الأحياء كالماء والهواء. جاء الفلاء بالوحشية، أما العرب فجاءوا بالكرم تياهين بموقفهم القومي في البترول ولكنهم نفخوا في الفلاء من حيث لا يقصدون. حتى أم جابر الطاهية طالبت بمضاعفة راتبها لمواجهة الفلاء فتحققت مشيئتها في الحال، غير أنها ذهبت ذات يوم، وعلم أنها ذهبت بصحبة ابنها النجار إلى السعودية لتعمل طاهية بأجر خيالي. عند ذلك أنذرتهم الحياة بعناء جديد)

(Fol. Vol).

والغلاء بنذر الأسرة جميعا بهذا العناء، وهو يتمثل الآن في تهديد بنيان الأسرة المصرية كلها، اذ تعرض عليهم مبالغ هائلة لبيع فيلا المعادى ببت الأسرة، وترتفع الأسعار بوحشية من ستة آلاف جنيه إلى خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات.

ويدور الحواربين الأجيال الثالاثة: الجدة والابن والحفيد:

. ما يقال عن الأراضي لا يصدقه عقل

. وخلو الرجل أصبح خرافة

. أفكر أحيانا في تجديد البيت

ومع أن الحفيد - رشاد - أعلن رغبته فى تجديد البيت، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك فى نياته من وراء ذلك «أسائل نفسى هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤول البيت - بعد عمر طويل - إلى الورثة؟ لم يتحمس للفكرة» (101).

وعلى هذا النحو، كان كيان الأسرة كلها الآن مهددًا بشبح الغلاء الذي يولد الطمع والأنانية، إن البيت، رمز الوطن كله، أصبح الآن مهددا أكثر من أي وقت مضي.

الهجرة إلى الداخل

ويرصد نجيب محفوظ مرة أخرى موقف الدولة من سيرك الانفتاح، ففى حين كانت الدولة عند (أهل القمة) تحمى اللصوص، فهى الآن لا تهتم بأى شئ غير ذلك.

ـ حدثتي عن موقف الدولة من هذا الفسادا

. لا جدوى من الشكوى.. (١٥٩)

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد النفط، كذلك، ذهبت ذكية . حبيبة شفيق . بعد رفض الزواج منه إلى هجرة أخرى بعيدا عنه، فهو كان قد طلب الزواج وكان رفض الزواج منه إلى هجرة أخرى بعيدا عنه، فهو كان قد طلب الزواج وكان رأيها أنه (غير أهل للزواج) فهو لا يملك ما يستطيع به أن يجنبها حياة العناء، فاختفت (وبالتحرى المحموم عرف أنها اهتدت إلى الطريق العربي، إنها وثبت وثبة موفقة إلى شقة مفروشة آخذة معها أمها الكادحة.. وارتقعت فوق تطلعات طبقته) (١٦٤).

إنها الهجرة إلى الداخل.

وعلى هذاالنحو ، كلما زاد عدد الجلادين زاد عدد الضحايا، والطرق كثيرة،

إما بالسقوط فيالشقق المفروشة (الهجرة إلى الداخل)، أو الهبوط إلى أرض الغرية (الهجرة إلى الخارج).

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد المرب، كذلك سافر الابن المتعلم ـ على ـ إلى بلاد الفرب.

والملاحظ أنه في طيلة توالى النصوص، فإن قيمة الفلاء لم تؤثر في الستوى الفردى فقط، وإنما نالت من القيمة الوطنية نفسها، بكل ما في هذه القيمة الأخيرة من إنجازات رائعة فسقط تحت سنابك خيل السيرك الجديد الذي كان ينصب في مصر.

إن منيرة تقول لأكثر من مرة وبكلمات مفايرة عقب حركة ٧٣٠:

. عريدة الغلاء أنسنتا النصر (١٦٧).

وعلى هذا النحو، فإن ظواهر الانفتاح زادت في هذا السيرك الذي ظل يمتد حتى احتوى مصركلها، وقد استطاعت سنية المهدى ـ الأم الكبيرة ـ أن تمبر عما يجدث في البلاد في هذا الوقت حين كانت أم سيد قارئة الفنجان توالى القراءة، ففي حين بدأت قارئة الفنجان تتهيأ لتجيب عن سؤال محمد أثناء تلبد السماء في هذا الشتاء القارص:

(. متى تزول المقبات)

. راحت سنية المهدى تصعد ببصرها وتصوبه ما بين السماء والحديقة وتقول:

. عندما يتوقف الرعد (١٩٩).

إذن، ظل هذا الرعد قائما طيلة السبعينيات، وتوقف للعظة (يوم قتل الزعيم)، ليستمر بعد ذلك حتى اليوم..

فلنتوقف . هنيهة ، عند هذا اليوم قبل أن نعود للعصر كله:

ق. أ (و) ب. أ

رويدا رويدا انسعت دائرة الرعد في رواية (يوم قبتل الزعيم) لنري، في ضوئها، صور ثلاث من الضحايا خلال ثلاثة أجيال متتابعة: الجد، الأب. الابن. إلى جانب الابن (علوان) يقف كل افراد الجيل الثالث، سواء آكانت فتاة هذا الابن . خطيبته، أوأية فتاة أخرى تحاول أن تحصل على الحد الأقصى من ضرورات الحياة..

وفى المقابل يقف الجلادون وفقر وتبعية القتصادية وتشافية وحضارية.. إلى غير ذلك.

ويرسم لنا الروائى صورة صادقة لمثل هذا السيرك الذى يدور هيه الصراع بين الجلاد والضحية على لسان الحفيدعلوان، وهى صورة يمكن أن تكون أكثر الصور تعبيرا عن هذه الفترة .. ونعتذر عن نقل جزء كبير من هذه الصورة:

> (. . النصر يتكشف عن لمبة والسلام عن تسليم . . على مسمع من السياح الإسرائيليين، اسمع واهنأ بشهره من المزاء، انتم اذا شئت إلى حزب وهمي لاشمار له إلا الرفض. أن أضجرك الكلام فمد البصير إلى الطريق، راقب حركة الذاهبين والجائين، حركة سريعة لا تتوقف ولا تتقطع. وجوه مكفهرة ماذا وراءها؟. الرجال والنساء والأطفال، حتى الحبالي لا يقرن في بيوتهن. كل يحمل مأساته أو مهزلته، حوانيت الأثاث والبوتيكات مكتظة. كم أمة تعيش جنبا إلى جنب في هذه الأمة؟. أضواء الميدان قوية مثيرة للأعصاب، ومثيرة للأعصاب أيضا قوارير المياه المدنية على موائد السياح.. ماذا نشرب نحن؟!. وأغرب الأغاني تنطلق من.. التاكسيات، في راديو المجاذيب. لا يبقى على حاله التي كان عليها إلا الشجر والمماثر، وتدوى خطبة من الراديو في مكان مافتتتشر الأكاذيب في الجو مع الفيار. تعب.. تعب.. فلنعد إلى الكلام، خرابة صغيرة بمائة ألف. الجرائم الأكاديمية في الجامعة، كم عدد أصحاب الملايين؟، الأقارب والأصهار والطفيليون، والهربون والقوادون والشيعة والسنة. حكايات ولا ألف ليلة. والجرسون عنده أيضا حكاية وعند

ماسح الأحدية. متى تبدأ المجاعة؟ الرشوة عينى عينك وينك موت، الاستيلاء على الأراضى الفتنة الطائفية من يوقظها؟ مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للفناء. الاستيراد بدون تحويل عملة. أنواع الجبن، البنوك الحديدة، بكم البيضة اليوم؟ والنقوط في ملاهى الهرم. وسعخ الخطبة اماذا قال إمام الجامع على مسمع من جنود الأمن المركزي؟. لا مرحاض عام في الحي كله لم لا تؤجرها صديقي بيجن، صديقي كيسنجر الزي زي هتلر والفمل شارلي شابلن، ويسود صمت كامل ريثما تذهب امرأة قادمة من الطريق إلى بيت دعارة وراءالمقهى وتعقد مقارنة بين تضخم عجيزتها والتضخم المالى العام، متقائل يؤكد أنها تشخم عجيزتها والتضخم المالى العام، متقائل يؤكد أنها تشعم رسوم رسالة الدكتوراه وأن قلبها أنقى من الذهب، وشاب شاد.) (٢٦/ ١٤).

محتشمي زايد

وقد يكون من الناسب أن نقاوم إضراء الاستمرار هى نقل أجزاء أخرى من هذا السيرك الذى يحاول أن ينقاه لنا علوان من على مقهى (ريش) ونعود إلى الأصول، إلى الجد الجيل الأول هذا الجيل الذى ولد، وهى القالب، هى المقدين الأولين من هذا القرن، وعاصر ثورة ١٩١٩ فى طفولته وصباء، وعاش فترة ما بعد معاهدة ١٩٣٦ وعرف فوران الاربعينيات.

ونستطيع أن نقترب . في الوقت نفسه . من شخصية نجيب محفوظ، فالتشابه وارد (واكيد) بين الشخصيتين . محتشمي ونجيب . سواء داخل النص وخارجه.

وإذا كان علينا أن نشير إلى الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ (أية شخصية)، نأخذ الكثير من خيوط حياته وسيرته الفكرية، فهى، بالقطع تخضع هنا للضرورة الفنية، وتخضع معها عديدا من الخيوط الأخرى التي تنتمى للخيال، ولأن الخيال لا ينفصل عما كان يحدث في هذا الواقع (السيرك)، فإن تلك الشخصية ـ محتشمي ـ تحمل كثيرامن شخصيةتجيب محفوظ نفسه.

قد لانجد نجيب محفوظ هنا بشكل مباشر، وإن كنا سنجد ـ بالقطع ـ آزمته الفكرية في تلك السن التي جاوز فيها السبعين (معتشمي جاوز كذلك السبعين)، كما سنجد ـ باليقين ـ هذه السلوي الصوفية التي تعيد حياة محفوظ في هذه الصقية من حياته (محتشمي عرف أيضا هذه السلوي وارتاح إليها) كذلك، سنجد رد فعل نجيب محفوظ الحياتي (وقد اقتريت منه فترة طويلة) بما يمكن أن أستطيع التأكيد به أنه قريب من هذه الشخصية (فمحتشمي يحيا هذه الأحداث، ويواجه نفس المتاقضات).

وهذا يؤكد أن نجيب محفوظ وإن بدا الآن (محتشمى) بهذه الأزمة الفكرية ابن ساعته، فاننا نستطيع أن نقول إنه هو هو ـ ومع وضع هى الاعتبار فارق السن ـ كمال عبدالجواد الذى عاد القهقرى عقب الحرب الثانية، الثلاثية، وخاصة هى جزئها الأخير (السكرية).

إن نجيب محفوظ، الآن، يتقمص شخصية محتشمى (الجد)، ويرسم لنا من خلال صوته المتواتر طيلة اللوحة الأولى، فيبرع في نقل حال الضحايا، ولأن معتشمى هو شاهد عيان لمصر الانفتاح، وأحد ضحاياه في الوقت نفسه، فإننا لا نعدم فهم هذه النجوى الذاتية:

(- .. ولا فائض مال للتمريض، والويل لمن يسقط، يجمعنا فى الصباح الفول المدمس وحده أو الطمعية، وهما مما أهم من قناة السويس، سيقا لمهدالبيض الجبن والبسطرمة والمربى، ذلك عهد بائد. أى قبل الانفتاح الأسعار جنت، كل شيء قد جن.) (١).

ونستطيع أن نعثر على معاناة محتشمي في كل الرواية، وهي معاناة تتحدد في مراقبة ورصد ما يحدث في هذا السيرك اليومي، فهناك ـ على سبيل المثال لا الحصر، وهل يمكن الحصر ـ قضية الهجرة إلى الخارج، وقضية الوطن والمدل المفقود، والوطن والديمقراطية، وقضية صياع الأجيال الجديدة، ثم هذا التضخم المربع.. إلى غير ذلك مما يستحوذ . كواقع حى . على اهتمامه. إن المشكلات اليومية تمسك بتلابيبه حتى لا تتركه إلا وتكون قد استولت على مساحات شاسعة من فكره، فيصبح أمام حيرة حفيده:

(. ماذنب حفيدى يا حشالة الأرض؟ ورثتم ابناءكم المال والأمان وأورثتمونا الضياع والفقر والديون وكأن الثورة ما هامت إلا من أجل سعادتكم وتعاسنتا) (٥٤).

وتزخر صفحات كثيرة بوصف ظواهر السيرك من محتشمى، وتتوزع هذه الصفحات طوال الرواية وعرضها بما ينم عن حالته الفكرية والواقعية (على سبيل المثال انظر الصفحات ٨، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٧٧).

وعلى النحو، فإن الجد. الضحية لا يجد أمامه إزاء عب، الواقع غير كرامات الأولياء ينتظر منها معجزة، وتسابيح المتصوفين ليتشوف فيها عالما آخر، غير العالم الذي لا يعرفه.

فواز محتشمي

هذه هى الضحية الأولى - الجد ، أما الضحية الثانية - الأب - فهو فواز محتشمى، الذى يمثل الجيل التالى الذى دهتف للثورة ولبس الحداد فى هزيمتها وقضى عليه فى الانفتاح».

ومع أن صورة الأب (والأم بالتبعية) لاتحتل مساحة كبيرة في الرواية، فإن الحفيد (علوان) يقدم لنا بعض الملامح عن أبويه كافية لنتمرف عليهما في هذا الزخم الانفتاحي الهادر، إن الأب والأم مشغولان دائما بهم العمل اليوم الذي لا يكفى نتاجه للصرف على أولادهما، إنهما لا يتفرغان لوليدهما، حين يطلب منهما هذا الطلب. التفرغ، فإنهما يقولان على مضض شديد:

. أعفنا من: الحديث عن نفسك، أو عن البلد.

حسنا .. إنتا نشقى من أجلكم، حل مشاكلك بنفسك..

ونس تطيع أن نلمس بمسهولة هذه الحالة المزرية، حيث يعيشــان، وهي حــالة برسمها لنا الراوى في اقتضاب شديد:

- (. تمر الأيام فــلا أجـد وقـتـا لحلق شـمـرى أو تقليم أظافري(٤٨).
- (انحشر في الباص وآخذ هناء الأم في حضني لأبعد عنها أحضان الجياع -
- (. يوم الجمعة، يوم العطلة، تتراكم الواجبات، وقت للحمام . ووقت للعزاء، ووقت للاعتذار، وساعة واحدة للاسترخاء).
 - ٠ ـ لا وقت للفلسفة من فضلك، إننا لا نجد وقتا للنوم (١١)

واذن، لا يبقى أمامنا غير الوصول إلى الضحية (= الجيل) التالية:

علوان فواز محتشمي

وعلى هذا، نصل إلى شخصية علوان - الشخصية المحورية في الرواية -، وقد يكون منالهم أن نشير هنا إلى أن علوان هو الذي ينتمى إلى جيل على عبد الستار ورشاد وشفيق.. وغيرهما، فهو الجيل الذي ولد مع الثورة، وهو الجيل الذي بلغ وقت كتابة العمل الفنى السادسة والعشرين، وهو الجيل الذي يعانى من مناقشات عديدة يصفها بأنها توشك أن تلحق (بالمجموعة الاقتصادية)، ويفصلها في الشقة والأثاث والمهر والفقر وأعباء الحياة المشتركة، يتول علوان:

(. أعلنت الخطبة في عهد عبدالناصر، وواجهنا الحقيقة في عصر الانفتاح.. غرفنا في دوامة عالم مجنون، حتى في الهجرة لامجال لنا، ما أكثر من لا لزوم لهم. كيف حاق بنا الضياع) (١٢)

وإذن، فإن هذا الجيل الذي يمكن أن نسميه بجيل الثورة هو الذي عرف الغلاء.. عانى الحاجة وراح يشك في كل شيء، إن علوان يردد دائما مفسرا: (ـ لماذا تهوى مثلى الأعلى في ٥ يونيو) (١٢)

وهو جيل لا يستطيع الحصول على حاجاته اليومية وحقه الآدمى في الحياة.

ولأن علوان يمانى من هذا الواقع، فإن تلك المعاناة خلقت له فلسفته الخاصة في كل ما بحدث حوله:

> (.. هي عصابة مسلطة علينا.. أين الأيام الحلوة.. إحنا الشعب واخترناك من أجل الشعب والحب كان باقة من الورد في قرطاس من الأمل، فقدنا زعيمنا الأول. ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصرة..) (١٣/ ١٤)

> > ويمكن أن نضيف إلى جيل علوان رنده خطيبته..

رنده سليمان مبارك

إن رنده لا تملك أكثر مما تملك أفراد الطبقة المتوسطة الذين هبطوا إلى سيرك الانفتاح فوجدوا أنفسهم فى قاع الطبقة الدنيا، لنستمع إلى نجواها الحزينة:

(ـ حجرة الميشة تجمعنا .. أبي بمرضه وشيخوخته الحادة..

ماما وبدانتها المضرطة وهموم الآخرين، سناء وضيفتها بوضعها وشعورها الأليم، بالفرية،أنا ومشكلتى المزمنة، في الظاهر والداى قد أتما رسالتهما فأى سخرية. ها هو التحقيق الصامت يحاصرنى، ماذا بعد خطبة طالت أحد عشر عاما؟ ألا يوجد يصيص أمل) (١٧).

ولا تجد رنده إجابة عن هذا السؤال أو أسئلة كثيرة أخرى فتحب علوان وحسب وهو لا يملك شيئًا، وتحسد أبطال المسلسلات:

> (. يا بخت أبطال المسلسلات.. فما أسرع أن يجدوا لمشكلاتهم الحل السعيد((۱۸)، لتسقط أمام جلاد هذا العصر.

> > وهنا يأتى دور أهم جلادى سيرك الانفتاح.

أنورعلام

وكأن رنده تكتشف أن علوان ليس من مهندسى عصىر الانفتاح، ومن ثم، فهو لن يكون من رجال الانفتاح حين تستعيد هذه الحقيقة.

غير أن هذا الاكتشاف يؤكد حيرة الضحية، ويؤكد وجود الجلاد أيضا، فالجلاد هذه المرة يخرج من أحشاء هذه الفئة من الإداريين والتكنوقراط الذين استطاعوا أن يسيطروا على عديد من المناصب الحكومية، وكانت هذه الفئة قد تولت القيادة في فترة الناصرية في مؤسسات الدولة والقطاع العام، وهو ما حدث بفعل عاملين الثين: أحدهما:

التخوف من فثة المثقفين والسياسيين القدامى من الفترة الليبرالية أو . حتى . الفترة الماصرة ممن ينتمون إلى التيار الأيديولوجي (إسلامي أو يساري).

أما العامل الآخر، فهو التخلص من المد الشعبى الذى يمكن أن يحول دون اتخاذ القرار السياسى وعلى هذا النحو، فإن عديدا من أضراد هذه القبّة الجديدة استطاعوا أن يسيطروا على العديد من الأجهزة في فترة النتمية، لا سيما منذ نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

وتتميز هذه الفئة بأنها كانت تحمل أهم صفة كان يصرص عليها النظام الجديد، وهي صفة عدم الانتماء السياسي المبيق، ومن ثم، فقد أصبحوا، بسرعة، من (أصحاب الثقة) الذين أظهروا جزءا منها.

إن أنور علام - وهو أحد أفراد هذه الفئة - لم يكتف في هذا المصر بمحاولة إسقاط علوان في حبائل أخته الأرملة: جولستان فقط، وإنما أضاف أيضا - وريما كان هذا سببا ونتيجة إنه استطاع أن يوقع برنده مستفلا، ظروفها مع علوان في التأثير عليها .

لقد سعى إلى إغراء رنده وقد ضاقت الحياة فى عيون الفتاة، خاصة بعد فسخ خطبتها مع علوان، وقد سلك فى هذا سبيلا حاول أن يقنعها بصحبته، وهذا السبيل تمثل فى محاولته لإقناعها لتستمم إلى صوت المقل، وخداء الذات باسم العقل كان هو شعار هذه الفئة والفترة، إن أنور علام يقول لرنده مشيرا إلى الإله الجديد المزعوم (العقل ـ المال):

> (- نصيحتى يا آنسة أن تتذكرى دائما أننا في عصرالعقل. وأن تعتمدى عليه كل الاعتماد فكل ما عداه باطل... باطل (٤١).

ولا تجد رنده أمامها غير الخضوع لصوت هذا الإله المزعوم، وتبلور موقفها هذا في صورة قبولها للارتباط بالمدير، ومن ثم، تقع في شراك هذا الرجل الذي يصاول أن يستخدمها لا كزوجة، وإنما، كصيد يستفيد به (باسم الزوجة) في أعماله، فوجدت نفسها _ فجأة وحيدة وسط رجال يشربون ويقهقهون، ويتوثبون لاختراق الحدود) (١٢).

وقد اكتشفت رنده ما يراد منها، ولكن بعد قوات الأوان، أن لا وجود لها معه قط اللهم إلا ـ كما تقول رنده: (من خلال الدور الذي يمكن أن العبه في مخططه المترامي .. وسرعان ما شعرت بخيبة أمل لاعزاء لها، وأنتى بعت نفسى بلا مقابل) (١١).

وحين اكتشفت رنده أنها تحولت إلى إحدى دمى السيرك، آثرت أن تغادره بما تبقى لها، وإن لم يتبق لها شيء، المهم الخلاص.

وفى هذا الوقت الذى كانت فيه رنده تسمى للخروج من السيرك كان علوان يرى الخلاص ـ وفى الأصل ـ بالقتل، قتل الضحية، وينتهى كل شيء باغتيال أنور علام، لتنتظر رنده، خارج السجن، علوان سنين طويلة ـ

وهَى اللوحة الأخيرة يعود صوت محتشمي هادئًا لائمًا نفسه:

(ترى هل بقيت أكثر مما يجب وهل لعبت دورًا وأنا لا أدرى تعقيد مشكلته؟!)، ولم يجد أمامه غير (فريق المسجين ليهرب فيه من هذاالسيرك الذى أعجزه في شيخوخته رغم أنه كافح طويلا في شبابه لخلاص رنده). على أنه لم يكون الجلادون من المفامرين أو التكلوقراط، فقط، وإنما أضيف إليهما فشات أخرى لعل من أهمها الطبقات القديمة والإقطاعيين وكبار الراسماليين الوطنيين. الراسماليين الوطنيين.

فلنر ماذا فعل أفراد الطبقات القديمة والاقطاعيون في عصر الانفتاح.

نماذج (الباشوات) الجدد

بديهة لا نسطيع أن نتخلص منها، قط، طيلة هذه السطور، هي أن جلادي هذا المصر كانوا يشتركون - رغم تباين أصولهم وأحوالهم -.. في أنهم كانوا يمادون ثورة ١٩٥٧، ومن ثم، فإن إنتماءهم الحقيقي (فضلا عن هذه المعاداة) كان لمن يمنعهم الثراء الواسع وتحقيق الأحلام الاقتصادية.

وسوف نرى فى مقدمة هؤلاء هذه الفئة من الطبقات القديمة والإقطاعيين التى سعت لاهتبال أية فرصة للخروج من طوق الثورة والانقضاض على مكاسبها.

وسوف نرى هذا التطور في رواية محفوط (أحاديث الصباح والمساء).

وقد عرض محفوظ لعدد كبير من هذه الشخصيات خلال عرضه لعدة أسر بين القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال آل المراكيبي وآل سرور وآل داود وآل المواردي.

وتبدو رواية (حديث الصباح والمساء) في خط أفقى إلى رواية (صباح الورد)، لا سيما في الثانين الأولين من هذه الرواية، فهي تبدو لنا من ناحية الشكل والمضمون امتدادا طبيعيا لما سبقتها، والروايتان تعكسان شكلا ما من أشكال الرواية النهرية التي لا يتسع المجال لها في العصر الحديث (تبدو في الوقت صورة مصغرة من ثلاثية نجيب محفوظ - بين القصرين/ قصر الشوق/ السكرية).

بيد أن هذا الشكل الجديد (الروايتان نشرتا في عام واحد) بدا في القص على شكل تراجم، وهي تراجم نقسم المتوالية عبر الاسر المتباعدة خلال حروف المعجم الأبجدية (أ. ب. ج. كما أن الفترة الزمنية الشاسعة التي اثارها الكاتب مكته من استخدام عدد هائل من الشخصيات، فاستطعنا أن نتمرف على شخصية في خطين: أفقى ورأسي، ومن تقاطع الخطين كان يمكن لنا أن نتعرف على (وجهة نظر) الروائي نفسه.

وعلى هذا النحو، كان من السهل أن نتمرف على هذه الشخصيات في إطارها التاريخي، فإن توالى رتب الباشوات لم ينقطع، وبعد أن كان (باشوات) المصر الملكى يبدون سافرين في زمانهم. قبل ١٩٥٧. تحولوا إلى (باشوات) سافرين في عصر الانفتاح..

لقد أصبح الجلادون الآن هم (الباشوات الجدد)..

ظنتمرف على هؤلاء الباشوات أكثر قبل أن ينفرط عقدهم طيلة السبعينيات والثمانينيات، وخلال التوالى المرفى عند كل شخصية على حدة..

حازمسرورعزيز

شخصية حازم.. هى شخصية لا ينتمى صاحبها لأحد، وإن تظاهرت بوفدية ينحاز إليها قبل ثورة ١٩٥٧، وهذا الميل بدا انحيادًا من حازم سرور عزيز إلى هذه الأسرة التى ارتبط بها بعد المصاهرة.

وقد التزم حازم بهذا الموقف. التظاهر. طيلة عهدين:

 . (. فلما قامت ثورة يوليو خاف أن تكون وفديته المزعومة قد جاوزت جدران مسكنه ولكنه لم يتعرض لسوء، وداب على مدح الثورة في شركته، والحملة عليها في بيته مجاراة لسمية زوجته).

أما في عصر السادات فقد اختلف الأمر كثيرا، فإن حازم بلغ ذروته الحقيقية ، كيفا؟ يجيب نجيب معفوط:

(- فتح مكتبا هندسيا وبات في عداد أصحاب الملايين)(٥١).

حسن محمود المراكيبي

ويوصف بأنه، قبل الثورة، كان منتميا للسراى والإنجليز فى الظاهر، غير أن الواقع كان أنه لم ينتم لأحد قطا، اللهم إلا نفسه، وبعد ثورة ١٩٥٧، كان من الطبيعى - خاصة وقد كان لواء بالبوليس - أن يحال على المعاش.

وهنا نتابع حالات حسن المراكبي حين وجد نفسه (في المعسكر المضاد) (٦٥).

لكن حين ظهرت تباشير السادات، وبدأ سيرك الانفتاح يوالى ألعابه لم يجتر كثيرا، فرغم هجرة ولديه إلى السعودية وأمريكا، فإنه وجد ولاء آخر:

(وجد فى السادات وسياسة الانفتاح بفيته وعزاءه فى جميع هزائمه الماضية، فشمر للعمل والثراء الخيالى، وشيد له ولزوجته قصرا فى مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك) (٦٦/ ٦٥)

عبده محمود الراكيبي

وتختلف الأحداث قليلا، غير أن المصير يكون واحدا دائما..

إن عبده ينتمى كسابقيه إلى الطبقة القديمة، هذه الطبقة الأرستقراطية، وهو مع ذلك، انتمى إى هوية غامضة لم يمكن تبنيها في هذه الفترة السابقة لثورة يوليو، هلم يكن منشيا قط للملك ولرجاله، غير بعد قيام الثورة بدا أنه (كان من رجال الصف الثانى في الثورة)، ومن هنا كان مواليا في أول عصرها.

غير أنه ما كاد يرحل عبدالناصر حتى وجد نفسه مبعدا في بيته على أثر توجه السادات في هذه الوقت من إبعاد (الكوادر) التي تميل، أي ميل، للفترة الناصرية.

غير أن المهم هنا كما يشير نجيب محفوظ، أنه:

 (۱۱ هل عصر الانفتاح أنشأ مكتبا هندسيا مع بعض الزماد، وأثرى ثراء فاحشا ولم يبارح السراى التي ولد فيها) (۱۲۸/ ۱۵۰). ومن هنا. فإن انتماءه الأول للقصر الذى ولد فيه لا لقصر عابدين فى العصر الملكى ولا لقصر عابدين فى العصر الماداتي..

وإنما لعصر السيرك الذي أصبح من نجومه اللامعة..

عدنان أحمد المراكيبي

وكان عدنان . كأبيه وعمه . موائيا للمرش الملكى، ومن ثم، فكان أول من طبق عليه قانون الاصلاح الزراعى بعد قيام الثورة، مع ذلك، فقد أضمر كراهية شديدة لهذه الثورة ورجالها، غير أنه لم يكن من السداجة بأن يظهر دخيلته، ومن هنا، فمن المروف أنه (لم يند عنه قول أو فعل يعرضه للمؤاخذة) (101).

وشخصية كشخصية عدنان كانت تسعى إلى القليل من إنجادات الثورة، وهو ما يفسر به موقفه عشية هزيمة ١٩٦٧، فقد سعى وصولا إلى قمتها مع رحيل جمال عبدالناصر في سبتمبر ١٩٧٠.

أما في عهد السادات، فإن الرجل عاد - كمادته - إلى الولاء للحكم القابع في قصر عابدين، وقد ظهر في مواقفه الكلامية والفعلية، إذ أبدى ارتياحا شديدا لانتصار اكتوبر وأيد السلام ودافع عن المعاهدة، أما الانفتاح، وهنا نفتح قوسا لنجيب محفوظ ليكمل

(.. أما الانفتاح فقد اعتبره بابا من أبواب الجنة، وعمل في تربية العجول والدجاج والبيض، وربع أرباحا خيالية).

ولا نستطيع أن نغلق القوس، فإن النص يشترط بما يمنى أن ما جاء فى الفقرة السابقة يكمل ما سوف يجىء فى الفقرة التالية، فبعد أن ربح الرجل أرباحا عالية لم يكتف بذلك وإنها ... ونعود لفتح القوس:

(. . انضم إلى الحزب الوطني وانتخب عضوا في مجلس الشعب) (١٥١).

لقد كاد عدنان من الذكاء بحيث راح بجمع في كلتا يديه الثراء وحماية الثراء، اهتبال عصر الانفتاح، والدخول إلى مجلس الشعب.

لقد قبض على المال والحزب الوطني معا..

وهى سمة عدد كبير من المسئولين وأعضاء المجالس الشعبية والنيابية فى هذا السيرك، فكثيرا ماكان النفوذ الرسمى لا ينظر إليه كوجاهة فقط، وإنما ينظر إليه كأحد المظاهر التى (تؤمن) الثراء وتكرس له.

عقل حمادة القناوي

وتتشابه السير، ويتحول أغلب الانفتاحيين إلى سلوك واحد، إنه السلوك الذى يؤدى إلى اهتبال الفرص للثراء بأى شكل. إن عقل يتخذ نفس الموقف القديم من ثورة يوليو، ينفر منها، لماذا؟

بجيب محفوظ (لشموره بعداوته لطبقة الملك التي ينتسب في النهاية إليها ..)(١٦٣).

وظل الرجل في موقفه الذي لم يظهر الا بعد انتهاء فترة الثورة الأولى، ورحيل زعيمها الحقيقي، فما كاد يرحل عبدالناصر حتى تنفس الصعداء، وبلغة نجيب محفوظ فإنه (لم يعاود تنفسه الطبيعي الآن في عهد السادات، ووجد في الانفتاح فرصة لأعمال كبيرة تنسيه الوساوس والهواجس، واختار ميزانا لتجارته مستفيدا من مدخراته ونصيبه من ميراث أبيه وربح أموالا طائلة.. الخ الخ)

قدري عامر عمرو

ونعن الآن أمام نموذج يختلف عن النماذج السابقة، ولكنه اختلاف يعبر عن شمور عابر وليس أصيلا فيه، فقدرى كان ـ على عكس سابقيه ـ من اليسار قبل ثوره ١٩٥٧ .

وهذا الميل الآيديولوجى جعله يؤيد الثورة بعد الفترة الأولى التى كانت تتخبط فيها، فمجرد أن ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية أعلن تأييده السافر لها وأخذ يدافع عنها بحرارة.

وريما كان عداؤه للسادات ـ أول توليه ـ امتدادا لهذا الخط القديم ،خاصة حين تجلى له فكره السياسى، بل أضمر المكروه له سواء قبل رحيله أو بعد رحيله .

ورغم هذا كله،، فإن قدرى كان أول المستفيدين من عصر الانفتاح، إذ راح يعمل في كل الأعمال حتى أثرى ثراء واسعا، وحول المثقف الواعى إلى جلاد ضد مواطنيه.

ونجيب محفوظ يقرن بين إقبال الثراء عليه في عهد السادات (بفير حساب)، وبين ظهوره وثرائه هذافي ذلك المصر (الانفتاح)، فرغم خلافه مع السادات، هإنه انتفع كثيرا بسياسته الحمقاء بعد أن تحولت مصر من النتمية المستقلة إلى التمية التابعة في السبعينيات.

ماهر محمود المراكيبي

رغم أنه كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك ساعده ليكون أحد أبناء هذه الطبقة في الكلية الحريبية، بل وأصبح ضمن أفراد الضباط الاحرار، ومن ثم، ما كادت تقوم ثورة ١٩٥٧ حتى وجد نفسه من المقربين، ومن ثم وثب رغم إمكاناته الدراسية الضعيفة ـ إلى منزله أعلى.

وقد كان من الطبيعى . وفقا لوضعه الطبقى . ألا يكون مقتنعا بقانون الإصلاح الزراعي وبعض قوانين الثورة الأخرى.

ومن هذا كله، فقد كان مهياً . أكثر من غيره . ليلمب دورا مهما بعد عهد عبد عبد الناصر، فما كادت تهل طلائع الانفتاح حتى (أقنعه بعض الأصحاب بالممل في الاستيراد فباع أرضه وانهمك في عمله الجديد).

ویکمل نجیب محفوظ محددا مصیر أفراد هذه الطبقة فیقول (أثری من وراثه ثراء عظیما) (۱۲۵/ ۱۷۲۵).

ويمكن أن نمد أغلبية الجزء الأول من رواية (صباح الورد) امتدادا للرواية السابقة، سواء في عائلاتها أو في أفرادها الذين اصبحوا من رجال الانفتاح. لقد واصل نجيب محفوظ في رواية (صباح الورد) عرض صور رجال الانفتاح، وكان الجزء الأغلب من هذه الرواية ـ كما اسلفنا ـ إمتداد أفقى للرواية السابقة لها .

وتأسيسا على ذلك، فإن النماذج الجديدة في الرواية الأخيرة ترصد لنا نفس الشخصيات، وهم في أغلبهم، من نفس الطبقات القديمة، الذين عادوا الثورة ووجدوا تجسيد هذا الموقف في الفترة الثانية منها في عهد السادات.

الوحوش الجدد

وسوف نلتقى هنا بعدد من النماذج ينتمى إلى الماثلات القديمة من أمثال آل البنان وآل المرداني وآل الجمحي وآل ضرغام..

محمد البنان

سوف نجد في هذه الشخصية نفس سمات الطبقات القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين ممن استطاعوا الحيفاظ على بعض ثرواتهم القديمة. واستطاعوا . في الوقت نفسه . الحفاظ على موقفهم المادى لثورة يوليو في فترة (الثورة). وليس في فترة السادات حيث كانت (الثورة المضادة) تتأهب للقضاء على إنجازات الثورة الحقيقية إبان قيامها في يوليو.

الأب، أبو محمد البنان هنا كان مواليا لثورة أخرى ـ ثورة ١٩١٩ ـ وعضوا هي جميع البرلمانات الوهدية وحتى آخر برلمان قبل الثورة.

والابن، المنتمى لعصر آخر كان معاديًا منذ قيام ثورة ٥٢ لها، ومن ثم، زاد هذا العداء وانصهر تحت لهيب إجراءات الثورة التى سجنت الأب ووضعته تحت الحراسة، فلم يجد محمد (الابن) غير الانطواء والانزواء بعيدا عن قطار الثورة.

ولأن الفعل يحدد رد الفعل الحاد، فإن موقف الابن بعد أن رحل السادات كان متسقا مع موقفه قبل ذلك، وكرد فعل أيضًا لموقفه، فما أن جاء هذا العصر الجديد حتى كان نشاطه ينمو ويزداد، والكاتب يرسم صورة محددة لهذا النشاط، فيقول: (.. وعاونه الانفتاح فموض خسارته وضاعف ثروته، بل تردد اسمه في صحف المعارضة باعتباره من وحوش الانفتاح (١٩)

وتشابهت المقدمات فتساوت النتائج وأفرزت وحوشا كثيرة.

شاكرالمردائي

وإذا كان محمد ينتمى إلى هذه الفئة القديمة، فإن شاكر ـ كذلك ـ انتمى ـ إلى هذه الفئة، وإن بدا الأب متقلبا بين (الوهد) مرة و(السمديين) مرة أخرى، وقد شاركه الابن شاكر في هذا الانتماء حتى إلى محام في السمديين، وهو ما انمكس عليه حين قامت ثورة يوليو، إذ (اعتقل أكثر من مرة ووضع تحت الحراسة).

غير أن شاكر اختلف عن سابقية من أبناء هذه الفئة القديمة، إذ لم يستطع أن يحتفظ طويلا بنقاء الانتماء الوفدى أو الوطنى، إذ كان له ماض سيىء كمرشد للمخابرات، وهو مانماه بعد ذلك في سيرك السبعينبات.

لقد كان انتقال شاكر المرداني من مهمة مرشد المحكومة إلى قواد المرب في عصر الانفتاح مساعدا له ليتلون بحركات هذا السيرك، ويتحول إلى واحد من أصحابه، ومن ثم، أمن المسف وكسب الأمان المزيف وهو ما ساعده في تكوين ثروة ضخمة.

وقد كانت هذه الثروة ـ داخل النص النجيبى ـ البداية التى أصبح عندها من كبار رجالات الانفتاح ـ يقول محفوظ بالنص (. . كانت تلك الثروة دعامته هى عهد الانفتاح ليقفز إلى درجات خيالية من الثراء) (٢١).

حسين الجحمى:

لم يختلف حسين الجحمى عن سابقيه إلا في أمر واحد، هو، أن أباه لم يكن من الطبقات القديمة، وإنما من هذه الطبقات التي يمكن أن يطلق على اصحابها الرأسمالية الوطنية، وهي طبقة أو هئة استفادت من المسير الذي آل إليه أصحاب الطبقة الإقطاعية القديمة فاستطاع اصحابها أن يبتعدوا عن كل مايثير الحكام الجدد ضدهم، ومن ثم، فإن حسين (عرف منذ اللحظة الأولى كيف يضبط لسانه.. وأقله عن حديث السياسة).

ومع هذا الموقف، فإن هذه الفئة استفادت كثيرا من (الأبواب الموارية) التى تركتها ثورة يوليو للرأسمالية الوطنية، غير أنها واعية لموقف عبدالناصر من كل القوى التى تكون (طبقة قديمة)، خاصة أن عبدالناصر كان يحدر منها منذ منتصف الستينيات، وهو ما يفسر فرح حسين الجحمى لهزيمة يونيو وموت عبدالناصر . وهو ما يفسر . كذلك . تفيير حال حسين . ممثل هذه الفئة . بعد ذلك، وقد استطاع محفوظ أن يعبر عن الحالة التى آل إليها حسين في عصر الانفتاح حين قال في ترجمته له:

(تغير حاله في عصر السادات، وازدهر وتألق في الانفتاخ فاستقال من وظيفته واشتغل بالاستيراد وغيره وأثرى ثراء فاحشا، وأشاد لأسرته قصرا في مصر الجديدة، وعاش عيشة الملوك) (/٤٧/ ٤٨).

سيد ضرغام

وهو ينتمى ـ كسافه ـ إلى الرأسمالية الوطنية رغم أنه لم ينتم إلى ملاك . الأراضى كما لم يكن من رجال السياسة .

والواقع أننا لا نستطيع أن نحدد فاصلا فكريا كبيرا بين فثة الرأسمالية الوطنية والطبقات الإقطاعية القديمة، فكلاهما كان يكن شعورًا بالعداء لثورة ١٩٥٢، وكلاهما ـ كما آلح نجيب محفوظ ـ كانت الثورة ترمقهما (بريبة وعداء).

وعلى هذا النحو، استطاع سيد ضرغام أن يهرب أمواله إلى خارج مصر بمساعدة أحد اليهود (؟)، ويأخذ موقفا عدائيا من الثورة إلى درجة أنه اعتبر يوم ٥ يونيو عيدا في حياته،، وهو موقف لا ينسحب على أي مصرى وطني يفرق بين مصر وحكامها. وقد جسد سيد ضرغام أسوأ صور الرأسمائية الوطنية. فما كادت تحدث هزيمة ٢٧ حتى هللوا، وما كاد يرحل عبدالناصر حتى أعلنوا فرحهم الشديد، ومن الطبيعى أن تكون تبعيتها للخارج، للامبريائية الغربية المتمثلة الآن في الولايات المتحدة الأمريكية، لقد كان هم هذه الفئة أن تضاعف ارباحها بأى ثمن وباية صورة، فهي تبغى الكسب السهل والسريع، وهي ليست مهتمة بتطوير الاقتصاد القومي أو بناء المصانع، واستيعاب عمائة جديدة، ولكنها مهتمة فقط بسلوك أقصر الطرق للحصول على المال وتكوين الثروات الهائلة، حتى ولو كان ذلك على حساب مصلحة الاقتصاد القومي للبلاد... ولذلك فهي تدعو دائما إلى طريق الاقتصاد الحر.. ويالتحديد.. الاقتصاد الرأسمائي (عبدالقادر شعيب، محاكمة الانتحاح الاقتصادي في مصر، دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٩).

واذا كانت هزيمة ١٩٦٧ عيد السيد ضرغام، فإن الانفتاح . كما يرصد محفوظ . كان عيدا آخر، وتتوعت أعماله، وتضاعفت ارياحه، بل إن الوقاحة بلفت بهذه الفئة أنها كانت تقول . على لسان سيد ضرغام هنا . (يقولون إننا نرتمى باختيارنا في حضن الاستعمار الأمريكي، فاللهم بارك خطانا) (٨٦).

بيد أن نجيب محفوظ اذا كان شغل ثلثى الرواية حول هؤلاء الانفتاحيين، فإنه رصد حركتهم حتى أصبحوا جلاديين، فإنه لم يغفل ـ في هذا السيرك ـ رسم أحد ملامح الضحايا أيضا.

إننا في القصة الأخيرة (أسعد الله مساءك) أمام حليم ـ هذا هو اسمه ـ وهو: اسم يذكرنا بمحتشمي زايد في (يوم قتل الزعيم).

حليم أم نجيب

والتقارب لفظيًا بين حليم ونجيب هنا لا يخفى الرموز المباشرة ولا يقلل منها، فثمة شبه كبير بينهما، أو بين الثلاثة (محتشمى/ حليم/ نجيب).

ونستطيع أن نضع أيدينا، بيساطة، على هذا الشبه في ملاحظتين اثنتين تساعدان ـ بالقطع ـ في تأكيد ملامح الضحية وارجاء السيرك الكبير. أما الملاحظة الأولى: فهى حين يقول حليم - وقد كان مراقبا عاما للعلاقات بوزارة التربية والتعليم ـ :

(اظلني الولاء لملك واربعة رؤساء فلم يشعر أحدهم لي بوجود) (٩٩).

هذه هى سمة خاصة، غير أن السمة العامة، التى يمكن أن نشير اليها ههى تتمثل فى هذا العصر السبعينات الذى عاشه الراوى، والذى يمكن أن نفطن إليه ببساطة حين نشير إلى بعض الاجتزاءات على النحو التالى:

(عمارة بلا أبواب، وشقق بلا خدم، رغم شقائى بالتنظيف والترتيب، فرائحة ترابية تقتحم خياشيم الداخل، ووراء ذلك كله يجثم التضخم والانفتاح والحروب والنظام الاقتصادى العالى.. (و)..

(ما جدوى ارتفاع المرتب قيراطين إذا ارتفع التضغم أريعة؟! (و).. (تجنبت العالم كله أبى أن يتـركنى وشـأنى. أين السـبـاك ليصلح صنبور الحمام؟.. ترى ما أجرته

اليوم؟.. (١٠٤/ ١١١).

ولن يفيدنا بعد ذلك أن نشير إلى القصة القديمة، الحالمة، لهذا الرجل الذى يحيا فى العصر القديم، وفتاة الاحلام التى اصبحت عجوزًا لا تخلو من ملاحة ولا تخلو أيضا ـ كهذا الرجل ـ من وحدة قاسية .. إلى غير ذلك.

والملاحظ هنا أن حليم حاول الخروج من مأزق (الانفتاح) بتعلمه للآلة الكاتبة ودرسه للغة في أحد معاهد اللغة ليتسنى له العمل في شركات الاستثمار التي أصبحت الآن تملأ بها البلاد، غير أن الراوى يؤثر أن يتركنا أمام (حل) سعيد أو حتى - توى ميرك الانفتاح يستطيع أن يتسع، ليلتهم - حتى أصحاب الكفاءات الفنية واللغات.

فالسيد الآن ليس هو (الأفندى) القديم وإنما هذه الاشباح الجديدة التى يطلق عليهم مرة (الوحوش) ومرة أخرى (الباشوات الجدد).

(٣) من حديث السبرك

اتخذ اهتمام نجيب محفوظ بقضية العدالة الاجتماعية (ضمن قضايا سياسية أخرى) اهتماما مكثفًا طيلة حياته، غير أن هذا الاهتمام وصل إلى أقصاء في السبعينات حيث أولى عناية بالفة بقضية المحرومين في عصر الانفتاح.

وقد بلغ هذا الاهتمام . بحق . إلى درجة يمكن أن يطلق معها على هذه المرحلة مرحلة (سيرك الانفتاح) وروايات هذه الفترة عنده بروايات (سيرك الانفتاح) لا سيما في تطوره الأخيرة.

واذ بدا اهتمامه جليا في هذه (الروايات)، فإنه توزع ـ كذلك ـ في عدة وسائل أخرى، لمل من بينها آحاديثه المتوالية في الصحف والمجلات حول هذا (الخراب) الذي لحق بمصر، ومن بينها خلال (وجهة النظر) التي كان يحذر فيها، في عدد ليس قليلا من المرات، من هذا الانفتاح الذي يسمى لتنفيذ هذا الخراب (بدون قيد أو شرمل).

غير أن كتابه الذى صدر فى بداية الثمانينات (أمام العرش) يظل أهم هذه الوسائل التى كشف فيها - بوضوح - عن رأيه فى هذا الصدد، ففى حين راح يلوم عبدالناصر بأنه أغفل الحرية وحقوق الإنسان، هانه لم ينكر أن عهده كان «أمانا للفقراء»، وعلى المكس من ذلك، هانه وجه للسادات لوما شديدا حين قال على لسان حور محب وهو يوجه حديثه إلى السادات:

 اندلقت في الانفتاح حتى اغرقت البلاد في موجة غلاء وإفساد، وبقدر ماكان عهده أمانا للاغنياء واللصوص» (٢٠٢).

بيد أن روايات نجيب محفوظ أهم ما يمكن أن يعبر به عن هذه الفترة قاطبة، وسيركها المنطوى.. وما يزال.

غير أن الآثار السلبية لم تكن اقتصادية وحسب، وإنما تتوزع فيها عدة آثار سلبية أخرى كالاستلاب الثقافى وسقوط الطبقة الوسطى.. إلى غير مما سنشير إليه الآن في هذا الحديث.

(١) الاستلاب الثقافي

إذن، لم يكن التغيير الاقتصادى في سيرك الانفتاح أكثر وجوه التغيير، فالى جانب التفاوت المربع في توزيع الدخل والحراك الاجتماعي الشاذ وأزمات البطالة والتضخم.. إلى غير ذلك مما رأينا، فإن ثمة تغييرا آخر لا بمكن إنكاره ولا يمكن إغفاله هنا، ونقصد به استلاب الوعى الثقافي.

كان أول مظاهر هذا الاستلاب تغيير احساس الإنسان المصرى بالانتماء، فقى ظل التغييرات الاقتصادية المادية الحادة تناقصت النتمية، ومن ثم، زادت موجة التحلل الحضارى والفكرى، فمن المروف أنه «كما يحتاج الانسان إلى استهلاك حد أدنى من بعض السلع المادية، يحتاج إلى حد أدنى من الشعور بالأمن، ومن الاستقرار، ومن العلاقات الاجتماعية الطبيعية، ومن الاتصال بالطبيعة، ومن الثبات في القيم الاخلاقية والاجتماعية السائدة التي قد لا يكون لها مصدر آخر غير الدين» (جلال أمين بحث: بعض قضايا الانفتاح، المؤتمر العلمي السنوى غير الدين، (جلال أمين بحث: بعض قضايا الانفتاح، المؤتمر العلمي السنوى الثالث للاقتصاديين المصريين الذي أقيم بالقاهرة ٢٣/ ٢٥ مارس ١٩٧٨).

كذلك انعكس التغيير في التقاليد المصرية، وقد بدا هذا واضعا في قصص نجيب محفوظ الكثيرة خاصة في موقف المثقف عاطف هلال من على عبدالستار في قصة (الحب فوق هضبة الهرم). وكذلك، في قصة (غمضة عين) حيث لا يجد فتى وفتاة من المتملمين للخروج من الأزمة الاقتصادية الخانقة غير الاستكانة لمرض والد الفتاة الذي اصبح فجاة ثريا (كان حلاقا فباع محله لاصحاب الانفتاح بمبالغ هائلة)، فقد طلبت الفتاة منه أن يعملا في مكتب أبيها الجديد وقد أصبح من رجال الأعمال بدوره، ولا بيدا الخلاف بينهما حتى ينتهى بأن يقنما نفسيهما بأن عملهما الجديد لم يمنمهما من المحافظة على القيم الثقافية والحصانة الاجتماعية لأفكارهما وأن تضحيتهما بالفرصة لن يصلح حال المجتمع.. و.. وباقرارهما بوضوح «بما يجب أن يفعلا يكون نجيب محفوظ قد رسم ملامح أحد نتائج الانفتاح من تركيب مهنى يحل محل آخر قديم إلى خلخلة في الكون الثقافي والاجتماعي وبسرعة خاطفة.

(٢) سقوط الطبقة الوسطى

من المُؤكد أن الذى دفع ثمنا غاليا لهذا التغيير الاقتصادى والثقافي ممثلو الطبقة الوسطى بوجه خاص.

لقد كان افراد هذه الطبقة أول من عانوا من طرد القوى الشرائية من سوق الحاجات الأساسية إلى سوق السلع التي يقوم الأجنبى ببيمها، وأول من عانوا من حرمانهم من الحاجات الضرورية للحياة في وجود التضغم والفلاء والفقر.. وما إلى ذلك، وأسرة (الحب فوق هضبة الهرم) مثال حي على ذلك، فالأم كيميائية والأب موظف يقترب من سن الماش، والأختان مها ونهي (محرومتان من أشياء تعتبر في سنهما ضرورية لا كمالية) على حد قول الأخ. على عبدالستار ـ الذي يمثل بدوره المحوري في القصة الجيل الثالث الذي كان أكثرالأجيال معاناة في هذا العصو .

إن الأب هنا وقد لاحظ هذه المتغيرات الحادة يؤكد حقيقةً سقوط الطبقة المتوسطة، فيقول في ابتسامة لا معنى لها:

. كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا..

فأجاب الابن محددا المعادلة أكثر:

- نعن الفقراء الجدد في مقابل الأغنياء الجدد

وهو ما يجرنا إلى الحديث عن هذا الجيل الجديد

(٣) تدهور الجيل الرابع

وعلى هذا النحو، فإن نجيب محفوظ كان واعيا أكثر لهذا الجيل الرابع، ففى حين أنه لم يستطع أن يتوارى وراء الراوى بالقدر الكافى (بعد أن جاوز السبعين)، فآنه استطاع أن يرسم لنا صورة حقيقية لأكثر معاناة بعد ذلك، وهو يتمثل فى الجيل الثالث، جيل على عبدالستار كما أسلفنا.

إن هذا الجيل الذى شهد انجازات يوليو ودفع ـ دون مسئولية ـ ثمنا لأخطائها، وهو الجيل الذى عانى كثيرا من إخفاقاتها . رغم انتصار أكتوبر الخاطف ـ ومن

هنا، فإن التركيز كان للنيل من هذا الجيل ليستطيع أن يلعب دورا ايجابيا فى تأكيد إيجابيات الثورة أول قيامها ـ فى الفترة الناصرية ـ وهو ما يفسر تدهوره الذى يعيش فيه.

وبدهى أن أفراد هذا الجيل كانواأكثر تأييدا لثورة يوليو . رغم أخطائها . من أفراد السيرك الانفتاحي الذين جاءوا من أجيال شتى وأصول متباينة ..

وسوف نرى على عبدالستار فى (الحب فوق هضبة الهرم) هو هو علوان فى (يوم قتل الزعيم) وهو رنده فى نفر الرمن (الباقى من الرمن ساعة)، إلى غير ذلك من شخصيات هذا الجيل.

والجيل الرابع هو الجيل الذي يمكن أن نطلق عليه (جيل الثورة)، أى الجيل الذي تكون وهيه في سنوات الثورة الأولى من سن الذي تكون وهيه في سنوات الثورة الأولى منذ سنواته الأولى اقترب من سن الشباب، وما كاد يصل إلى الثلاثين حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ الواقعة الأساسية والحزينة في حياته، التي اعقبتها تغييرات في هذا السيرك الاقتصادي الذي كرس للهزيمة وعمل في امتداد أفقى لها - ولكن في الجانب الاقتصادي والحضاري - وقد كان طبيعيا أن تستهدف هذه التغيرات ذلك الجيل بوجه خاص.

ولنتوقف . هنيهة . أمام هؤلاء الانفتاحيين الجدد:

من أين جاءوا؟

وما هو الذي شكل وعيهم المعادي (الشروع) عبدالناصر؟

(٤) الانفتاحيون؛ الأصول والدوافع

تعددت الفئات التي جاء منها هؤلاء الانفتاحيون، غير آنه يمكن تصنيفهم خلال اربع فنات أو قوى اجتماعية على النحو التالي:

الفئة القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسمائيين الذين حافظوا على بعض ثرواتهم القديمة، وراحوا - بعد تولى السادات - يدعمون مراكزهم المالية بثروات مختلفة (عقارية ونقدية). وقد أثروا ثراء فاحشا في عصر الانفتاح كما رأينا عند شخصيات روايتي (حديث الصباح والمساء) و(صباح الورد ..)

وبدهى أنهم كانوا . لهذا التكوين . معادين لثورة يوليو .

فئة التكنوقراط، اولئك الذين تكونوا . كما ألمحنا . أثناء الفترة الناصرية، عندما تولى اقراد هذه الفئة مؤسسات الدولة والقطاع المام بفضل النقص الجوهرى في فئة غير سياسية تلعب دورا ايجابيا إلى جانب (وضمن) النخبة الحاكمة.

وعلى هذا تم اختيارهم على اعتبار أنهم من (أهل الثقة) في مقابل الابتعاد عن (أهل الخبرة)، وهو يعنى أنهم افتقدوا - كما لاحظ دوكمجيان - أى لون أيديولوجى في المناصب القيادية.

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة احسن تمثيل في كل من (يوم فتل الزعيم) وقل ذلك في (الحب فوق هضبة الهرم).

ثمة فئة ثالثة من الرأسماليين الوطنيين وجدت قبل ثورة ١٩٥٢ وأتاح لها تغيير الثورة فرصة للنمو والثراء (غير المنظورين)، فاعتمد منهج النمو الأفقى، أو التوسع أفقيا خلال تعدد الوحدات والمؤسسات التى تملكها، بدلا من النمو الرأسى، هذه الفئة استفادت كثيرا من الأبواب الموارية والمفتوحة (شهيب، ص

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة في رواية (حديث الصباح والمساء) بوجه خاص.

وإلى جانب هذه الفئات الثلاث بقيت فئة من أهم فئات هذه الفئرة وأخطرها على الإطلاق - ونقصد بها فئة المغامرين والأفاقين، وممن كانوا في أغلبهم يمارسون اعمالا خارج القانون، واستطاعوا بضضل كل الوسائل غير الشرعية وبالتعاون مع العناصر الضعيفة في النظام تكوين ثروات واسعة.

وهذه الفئة تتمثل في قصتى (أهل القمة) و(الحب فوق هضبة الهرم).

وريما أضيف إلى هذه الفئة بعض أصحاب المن المتدنية من الطبقة الدنيا فأسهموا في هذا الوضع المتردى، وريما كان أبلغ مثال على ذلك حلاق قصة (غمضة عين) الذي أسهم في الهبوط بالقيم الثقافية اتى يعملها الجيل الجديد، فاضاف إلى المتغير الاقتصادى الثقافي والفكرى.

(٥) العداء والخيالة

ولم يقتصر الأمر على العداء الذى اضمره اهراد هذه الفئات للثورة، وإنما اضافوا إلى العداء قدرا رهيبا من خيانة النظام والتحالف مع القوى الخارجية.

فقد كان أغلب هؤلاء كما رأينا . ممن لم ينتموا لتيار سياسي محدد من أصحاب الرأى، فالذى انتمى إلى الوقد لم يلبث هو ورفاقه أن تحول إلى السمديين، والذى انتمى إلى الوقد لم يعلن عن انتماثه للحفاظ على مكاسب، وفضلا عن المتحول والانتهازى فإن عددا هائلا منهم كانوا ينحازون . صراحة . إلى الإنجليز والسراى.

وهذا كله يفسر سرور البعض منهم لهزيمة النظام هى ١٩٦٧، وكانها هزيمة نفصل بضروراتها عن مقدرات الشعب المسرى، وسرور البعض الآخر لرحيل عبدالناصر إلى درجة أنه اعتبر عند البعض (عيدا).

وهذا الموقف المعادى يفسسر دواقع أخبرى انتهت بهم إلى معسكر الشورة المضادة، وخاصدة، في عصسر السادات/ السيرك الكبير، فإن الذى يرصد التطورات السياسية والاقتصادية لهذه القترة يدرك عمق المأزق الذى انتهوا إليه، وتقصيل هذا أن هذه الفترةو كانت فترة ضغوط الولايات المتحدة الأمريكية على البلاد باسم (المعونة)، وباسم (محاربة الشيوعية)، وكان الهدف الوحيد هو السيطرة على البلاد.

فى هذه الفترة تلازمت الأحداث السياسية مع الاقتصادية لتقوية صائع السياسة الاقتصادية للسليم بمطالب الامبريالية الامريكية، فى وقت كانت هذه

القوى مستمرة في متابعة تنفيذ مطالبها، وحدث أن الضغوط الامريكية كانت متوالية خلال اتفاقيات القروض والتسهيلات المالية فوافق هذا جماعات الضغط والقوى الداخلية المتصاعدة النفوذ في مطالبها مع مطالب القوى الخارجية مما انعكس هذا على القرارات وعلى وضع السياسات العامة، وراصد هذه الفترة حول المونة الأمريكية يدرك القدر الذي انتهى اليه فتّات الانفتاحيين في مصر، إذ تحالفوا تماما مع القوى الخارجية ضد المجتمع المصرى والقرار السياسي الوطني فيه.

وبدهى أن ثمة علاقة أكيدة بين هذا كله، وبين هذا المناخ الذى تم فيه استنزاف أموال المودعين - هم يقدرون بالملايين - في شركات توظيف الأموال التي وجدت فرصة هائلة لها حينتُذ، ليبدأ النزيف المستمر في القيم الاقتصادية والحضارية لمصر، والذي لم يتوقف في يومُ ما طيلة تاريخها الطويل.

(أولا) ارحموا الشيـخ..! (١)

من يزور القاهرة كانت تروعه ضجة وهمية لا تتوقف.

من يقترب أكثر كان يسمع كلاما ساكتا _ كها يقول إخواننا الشاميون _ واتهامات صدئة، وأحزانا موسمية حزينة، وثقافة (بالسماع) شاعت في حياتنا الثقافية ، نعرفها كل عام حين تأتى ثورة يوليو، فيخرج عليها من يخرج، ويدافع عنها من يدافع، وتفرق أنهار الصحف وفضاء الندوات، وحديث المجالس بالحديث عن ثورة عبد الناصر وزعيمها . غير أن الجديد هذه السنوات الأخيرة أن الضجة كانت تقترن بهجوم عنيف من كتاب كنا نقرأ فيه أطول حديث ينسب إلى نجيب محفوظ ويمتلى، عن آخره بالهجوم على ثورة يوليو وزعيمها، وتستخدم فيه عبارات دالة من (إيجابيات سلبية) وما إلى ذلك مما يسىء إلى الثورة وزعيمها بما لا يليق في التعامل مع ثورة عربية أو زعيمها القومي بأية حال.

> نسأل فنجد من يقول لنا إن الكتاب هو ذكريات لنجيب محفوظ كيف؟ الإجابة مستمرة..

- أملاه على أحد الكتاب،

مكدا

حين طلب منه ذلك، تسأل.

ـ كيف؟

نجيب نحن: أملاه نجيب محفوظ أو سجل له وهو يقترب من التسعين وقد سيطرت عليه تماما حالة من ضعف السمع، وكلال البصر وغياب الحواس، ومن يرى نجيب محفوظ هذه السنوات يروعه أن الشيخ نال منه الزمن كثيرا، أكل منه وشبع، وأصبح وقد تحول إلى حطام أو كالحطاب، يسمع كلمة ولا يسمع كلمات، وينطق بعبارة وتكمل زوجته عبارات حين يضيع من السائل في سماوات بعيدة لا نعرفها.

ومع ذلك، فإن المثير في هذا كله أن يخرج علينا هذا الكتاب الذي سجل له ـ كما يقال، ونحن نصدق أيضا ـ من سنوات، ليخرج عن تحفظه الملن، وحديثه المردد آلاف المرات أنه يثول، فيما يقال، من يريد أن يعرف رأبي بالنسبة ألثورة يوليو فليرجع إلى أعمالي الإبداعية.

فى الصفحات الأولى من كتابه (السيرة الذاتية) نقراً هذا المقطع من دابيجراما، لنجيب محفوظ كتبها بيده قبل أن يصاب، فلم تعد يده تصلح للكتابة، نقرأ لعميد الرواية العربية، بعنوان (النسيان) ما يلى:

(من هذا العجوز الذى يفادر بيته كل صباح ليمارس رياضة الشي ما استطاع إليها سبيلا؟

إنه الشيخ مدرس اللغة العربية الذى احيل على الماش منذ أكثر من عشرين عاما كلما أدركه التعب جلس على الطوار أو السور الحجرى ، مرتكزاً على عصاء مجففا عرقه بطرف جلبابه الفضفاض، الحى يعرفه والناس يعبونه، ولكنه نادرا ما يجيبه أحد لضعف ذاكرته وحواسه، أما هو فقد نسى الأهل والجيران وائتلاميذ وقواعد النحو).

ونكاد نكمل المقطوعة الحفوظية.

إن الشيخ عبد ربه - هكذا كان مغرما بهذا الاسم - نسى ضمن ما نسى - على افتراض أنه قال هذا بوعى - انجازات عبد الناصر ومواقفه طيلة هذه السنوات، وهى أعمال ومواقف نذكرها مما ولا نففل خلالها أن نذكر الآخرين أن عبد الناصر أيضا كان معروفا بديكتاتوريته، واعتماده إلى حد كبير على أهل الثقة .. إلى آخر هذه الأشياء التي لاتقلل من إنجازاته ودوره في مواجهة الفرب اليوم.

إن من يعرف نجيب محفوظ وهو يقترب من التسعين أو يكاد، يدرك، جيدا إن هناك من يحاول من يحاول من يحاول الشيغ - أن يستنطقه عن الثورة، أو من يحاول تصفية حسابات قديمة عنها، أو يردد ما تردده (شلة المنتفعين) من الالتفاف حول الشيخ الضعيف في هذه السن ، والثمن في هذا كله ندفعه جميعا من ثورة يوليو، الثورة العربية القومية الوحيدة في القرن العشرين.

أيها السادة اتقوا الله في ثورة يوليو.

وارحموا الشيخ..١

و ۱۰ ۱۰

عن الملاكرات الد.

.. لم آكن لأعود لموضوع كثر الكلام هيه، ولم آكن لأعود لكتاب صدر يحمل هي عنوانه لفظة (مذكرات)، هي حين أن المذكرات تختلف هي مفهومها من شخص لآخر، غير أن دلالة المفهوم وتطوره انتهت إلى تحديد بعينه لا يجب أن يتخطاه لمن يكتب عن كتاب هي عنوانه (مذكرات) أو يكتب عن غيره كتابا يزعم هيه أنه لم يكتب عن كتاب هي عنوانه (مذكرات) وو يكتب عن غيره كتابا يزعم هيه أنه اختلاطا يصعب الفصل هيها. أضف إلى هذا أن الضجة التي قامت عقب صدور هذا الكتاب عن عميد الرواية المربية وتناثرها تحولت إلى (مادة) صحفية يختلط فيها الرأى الخاص بتصفية حسابات قديمة باستفادة عديد من عناصر (شللية) ثقافية تحاول أن تلقى بكل ما يثار في طاحونة المصلحة الخاصة، وخاصة أن عددا من الكتاب الواعين تتبهوا لما يحدث، قلم يزد بعضهم عن الصمت وانزلق بعضهم في (متاهة) الأحكام المتأنية وأغلبهم راح يستقيد (بالمولد بطريقته الخاصة)، في وقت كان لابد أن ننتبه فيه إلى قضايا لا يجب أن تفلت من وعينا الحاضر، والأمثلة كثيرة لا يحتمل المكان هنا لذكرها.

وكيلا نسقط في هذه الترهات، فسوف نحاول التوقف بموضوعية _ نمتقد أن الالتزام بها واجب لا فرض كفاية _ ومن ثم، سوف نماود النظر إلى هذه القضية _ بتفسير جديد، فسمى لتأصيل المفاهيم، فضلا عن التأنى في فهم القضية، ونقل (شهادات) ثقة، وإن تكن قليلة.

إن أول ما يلفت النظر في العنوان لفظة (مذكرات) . والسؤال الذي يبتدرنا هنا، هو هل ما جاء في الكتاب ينتمي إلى حقل المذكرات حقا؟

لنرجئ الإجابة قبل أن نتمهل عن الصطلح.

إن ما يحدد المفهوم المعاصر هو مفهوم Memoir بالفرنسية أو الإنجليزية، وهو مفهوم نحصل عليه في عديد من دواثر المعارف والقواميس الغربية، وما تم تعريبه عندنا منها في حقول الأدب أو السياسة أو ما يسمى - أحيانا - بفن الابيجراما - وهذا المفهوم «المذكرات» لا يخرج في بساطة عن هذا التعريف، إنها «نوع من السيرة تتضمن حوادث في حياة شخص بناء على تجرية الكاتب المباشر لما يكتبه».

ونتوقف أكثر عند موسوعة لالاند الفلسفية (ج٢) التى تمنح للذاكرة ـ على طريقة التوليد اللفظى ـ تقسير أقرب إلى الدقة، وبعيدا عن الاستطرادات الكثيرة هنا، فإن الذاكرة تتقسم إلى اثنين:

_ الذاكرة النظمة Memoire Brut

- الذاكرة الخام Memoire Organisee

والذاكرة هنا، وان اختلفت تصوراتها النوعية، فإنها تمثل الماضى عبر الصور المستدعاة من مخزون التاريخ، وبهذا، فإننا نستطيع إعادة بسط هاتين الصورتين من الاعتراف إلى اشتين آخريين

- صورة كامنة في الاختيار السائد للماضي كماض.

- وصورة كامنة في سهولة التكرار.

فإذا عدنا إلى نجيب محفوظ، لانتهينا إلى أن الصورة الأخيرة (الكامنة..) المكررة له مع عملية سهولة التكرار، ومع أن هذه السهولة تمنعنا التباسا ما، فإنها في السياق الأخير تكون دالة بما يحميها من السقوط، في وهدة الاختلاط، واجترار ما مضى.

غير أن الاجترار هنا، وإعادة حكاية القصة الواحدة، مرات كثيرة، كثيرا من يمنحها تغيرا يذكرنا برواية الكاتب الياباني الذي راح يصور اعترافات أربعة من الشهود رأوا حادثة واحدة، حيث تختلف كل شهادة عن نظيرتها، في حين أن الحادثة - في نهاية الأمر - لا ترتبط أدني ارتباط بأي تصور لهذا الشاهد وذاك.

وهو ما اقترب منه المنى الذى تعرفنا عليه من مذكرات وقراءات نجيب محفوظ. هنا.

(4)

إننا - بعد إعادة النظر فيما كتب أول الأمر في كتاب ـ ثم ما تم التعليق عليه كثيرا بعد ذلك، أمام ملاحظتين رئيسيتين يمكن تلخيصهما على النحو التالي:

إن ناقل (التسجيل) أو ناقليها .. وقد قيل أنا إن الكاتب قدر له أن يملى اعترافاته أو مذكراته على جهاز أساعات طالت واستلزمت عددا من الناقلين اقتربوا من الخمسة . لم يستطع أى منهم نقلها النقل الصحيح.

غير أن الملاحظة الأخرى، الأخطر.. أن ناقل المذكرات والاعترافات لم يرع السن، سن المتحدث وقد جاوز الثمانين، حيث تتلاحق عليه أخطار السنين على الذاكرة فتكاد تحولها على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا _ إلى ما يشبه (الذاكرة المتقوبة)، وهو ليس تقليلا من شأن أستاذنا الأديب، وإنما هو الزمن الذي لابد أن يحدث آثاره _ وهو ناموس الحياة.

ويمكن أن نضيف إلى جانب ذلك، أو قريب منه، أن الاجترار، اجترار الحادثة الواحدة لمرات عديدة ـ مهما تكن الذاكرة حديدية، تصبب صاحبها بخلل فى الرؤية، يصحب خلل فى الرواية لا يمكن أن تثبت دلالاته فى كل مرة، فإذا افترضنا أن الرواية الواحدة تكررت لمشرين مرة أو ثلاثين مرة ـ وهو ما حدث مع نجيب محفوظ أطال الله فى عمره ـ فمن الأرجح ألا تكون الرواية قد قيلت فى المرة الأولى كالمرة الأخيرة ـ وبالتبعية ـ يكون تغييرا كبيرا قد حدث، خاصة فى ظروف أديبنا الكبير الذى أثرت أشياء كثيرة على (تذكره) مهما يقل بمجاملة

أو إصرار أجوف أن ذاكرته حديدية، وإن السن لا يمكن أن تؤثر هي تكوين لفائف الذاكرة بأية حال.

ولأن الكاتب - بعد التسجيل، والنشر - يكون قد قطع سنوات من عمره - تتغير فيها حالات النقل والاجترار - وتتغير الأحداث في ذاكرته، وتتغير المواقف فيها حالات النقل والاجترار - وتتغير الأحداث في ذاكرته، وتتغير المواقف والساعات والأصدقاء والأنهار والأزمان.. الخ، فإنه يكون قد قطع شوطا بعيدا بينه وبين ما كان قد قاله (إذا كان ما قيل نقل بأمانة ودون استغالل للسن أو للذاكرة أو للماطفة..)، فإن الواقع الجديد - كتابيا - يكون قد تغير كثيرا، ولأن الكاتب يواجه حكما رأينا في عديد من الحالات عند نجيب محفوظ الإنكار أو الغضب، ولأن كاتبنا يكون قد نسى بعض ما قائه واستغلق عليه فهم بعض مما لم يقله، فإن المواجهة مع الآخرين تأخذ شكلا جديدا.

هإذا أضفنا إلى ذلك أن نجيب محفوظ انسان دمث (قبل أن يكون روائيا عملاقا)، فإنه يقع في دائرة الحرج أمام ناقديه أو مواجهيه، ونستطيع أن نستمير المبارة التى جاءت في سياق مقالة مهمة للدكتور يحيى الرخاوي لنصور هذه اللحظة، فالدكتور يشير إلى أن نجيب محفوظ كثيرا ما كان يسمع أنه قال كلاما في كتابه فيندهش، إن نجيب محفوظ لدماثته ونبله دوهو يرفع حاجبيه دهشا حين ذكر له أحدنا ـ أو غيرنا ـ فقرة من الفقرات المشكلة ثم وهو يتساءل:

- (غير ممكن).. أنا قلت هذا؟

فيقال له:

ـ هذا هو المكتوب،

ويكمل الرخاوي رواية شاهد العيان عن نجيب محفوظ.

« - . . فيصدق على الفور، ويبتلع ألمه صامتا، ثم يمضى في الإيضاح وذكر
 السياق المحتمل».

(وينتقل الرخاوى إلى مآخذ الكتاب، وهنا ننتقل بدورنا إلى ما كتبه نجيب محفوظ وأمله محفوظ وأمله ودمائته أيضا.

على المستوى الشخصى أزعم - وعندرا لحديث النفس - انفى اعرف آديبنا الكبير، اقتريت منه كثيرا، كتبت شهاداته على كثير من الأحداث المهمة، وضعت الكثير مما قاله في كتاب نشر، علاقتى بدابو الرواية العربية الحديثة، وثيقة - فيما اعتقد، وهو ما كان وراء أن أكتب له رسالة قصيرة بها كلمات قليلة ابثه فيها حيرتى ثم أسأله عن حقيقة لفظة (المذكرات) التي كتبت على غلاف كتاب يصدر عنه، ولا ينفى فيه أو عنه شيئا، ثم أقول مكتوبا أيضا «ولماذا لم تراجع الحوار المسجل قبل نشره»?

وعلى آها فى الأسئلة من تبسيط، وعلى ما فيها من بديهيات نعرفها، وقرأنا إجاباتها بشكل مباشر أو غير مباشر، كتب نجيب محفوظ بالحرف الواحد هذه الرسالة إلى، وها أنا أضعها بين يدى القارئ الكريم بأمانة شديدة:

(حوار أجراه معي الأستاذ الكبير رجاء النقاش

مند ۸ أو ۹ سنوات.

ولم يتح لى الأطلاع عليه ولم يعرض على احد

وفجأة نشره عندما أخبرتني السيدة الفاضلة نوال الحلاوي

وسررت بذلك وثقتى ما زالت كاملة في الأستاذ رجاء..

ولكنى كنت أتمنى أن ألقى عليه نظرة)

هل لاحظنا دماثة عميد الرواية، لنترك دماثته ومجاملته، ونتمهل عند بعض النقاط السريعة، منها :

أولاً: هل لاحظنا أنه استبدل كلمة (مذكرات) بكلمة (حوار).

ثانياً: هل لاحظنا أنه ذكر أن هذا الحوار نشر منذ سنوات تقترب من عشر سنوات، حوار ينشر منذ ثمانية أو تسعة أعوام، ثم ينشر بعد هذه السنوات، في وقت تكون أشياء كثيرة قد تغيرت في مصر. ثالثاً: ثم لاحظ أنه لم يطلع عليه بعد تسجيله «لم يتح لى الاطلاع ولم يعرض على أحد»..

ومرورا فوق بعض الأقوال الموثوق فيها أنه عرض على نجيب محفوظ القراءة وأنه لم ينتبه - ربما لضعف بصره - إلى ذلك، فإن الوضع يظل على ما هو عليه، الكاتب سجل منذ سنوات بعيدة كلاما على جانب كبير من الخطورة، وقبل أن ينشر، لم يعد إليه الكلام ليراجعه، أو النظر نظرة جديدة، أو - حتى - الاقلاع عن بعض الآراء التى لم يعد ينتفع بها أو توثيق بعضها الآخر التى زادت قناعته بها، ثم - وهذا هو المهم - أن يستعيد ما سقط سهوا ونتيجة للخطأ غير المقصود - من عدد كبير ممن قاموا بهذه المهمة، مهمة التسجيل لنص واحد.

رابعاً: ثم لاحظ معى الـ (لكِن) الأخيرة، لنجيب محفوظ.

أنه يتمنى لو أنه كان قد قرأه، أو ـ حتى ـ كان قد «ألقى عليه نظرة» على حد تمبيره، وفى هذا ما فيه من استهانة بالرجل وإخلال بممانيه وتشويه لفكره.

وبعد، إن نجيب محفوظ لم يقل في أى فترة من فترات حياته ما يريده بهذه الشكل، وكثيرا ما قال لى شخصيا حين كنت أسأله عن سيرة ذاتية.

«انظر، ألا ترى أن كل ما أريد أن اقوله في رواياتي، لقد قلت كل ما أريده إبداعياء ثم لي ولغيري..

«إن حياتى الشخصية حصن كبير لا أريد أن يقترب أحد منه أو يعرف عنه شيئاء.

وحين كنت أعرض عليه شخصية كمال عبد الجواد على أنها شخصيته، وإلى أن مدى يمكن الاعتماد عليها لكتابة سيرة ذاتية عنه، لم يكن ليقبل بالقطع كما لم يقبل بالرفض، وإنما كان يجيىء إلى بضرب من الفلسفة معناه أن الكاتب لابد أن يترك في شخصياته بعضا مما في نفسه، وربما كانت هذه الشخصية أقرب الشخصيات إلى.

بقى أن نتساءل مع د. يحيى الرخاوى: «أما كان الأمر يستأهل أن يجلس هو

شخصيا عددا آخر من الساعات يقرأ الصورة النهائية حرفا حرفا والأستاذ مازال - والحمد لله - يحسن الاستماع (مهما كانت الصعوبة)، إذ يستمع بكل إخلاص لكل غث وسمين تشغله به في كثير من الأوقات؟

أستاذنا نجيب محموظ: أطال الله عمرك وجنبنا وإياكم الخلط والخطأ والغرور، ، فهو «يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور».

صدق الله العظيم

(ثانیــا) بیـن محضوظ وکافکــا (1)

140

لاتخلو لغة أوروبية معاصرة من كلمة Kafkaien التى تصور عالما عبثيا ومخيفا ولا معقولا فى آن معاً، وهو عالم خاص لا يزال يخيم على المقول، ويلمع فى سماء الأدب فى العالم رغم مضى ٩٠ عاما على رحيله.

وفرانز كافكا أديب ولد وعاش في تشيكوسلوفاكيا بين عامى (١٩٣٤/١٨٨٣). وخلف لنا عدة أعمال يعد صاحبها، بها، أول من حاول وصل فلسفة الفرية بالأدب في الفرب، فبعد أن كتب قصصه الأولى بين عامى، ١٩٠٩/١٨٩٩، تتالى أشهر مؤلفاته:

- ـ التأملات ١٩١٢.
 - ـ الحكم ١٩١٣.
 - الوقاد ١٩١٣.

- ـ السخ ١٩١٥.
- _ مستعمرة المذنبين ١٩١٩.
 - فتأن الجوع ١٩٢٤.
 - المحاكمة ١٩٢٥.
 - _ القلعة ١٩٢٦.
 - . أمريكا ١٩٢٧.
- حائط الصين الكبير ١٩٣١.
 - خطاب إلى أبية ١٩٦٨.

فضلا عن الروايات والمسودات التى نشرت بعد رحيله (وتمثل ثلاثة أرباع نتاجه)، رغم أنه أوصى بعدم نشرها لولا أن خالفه فى هذا صديقه ماكس برود بعد رحيله.

وعلى الرغم من أنه يصحب تلخيص فكر كافكا .. سنحاول الالمام ببعض خطوطه ..

فإذا كانت الكتابة لا تنفصل عن صاحبها، فإن تجرية كافكا انعكست فى تلك الكتابات بما ميزته فى واقع خاص به لكونه يهوديا فى مجتمع لا يعترف باليهودية، ولكونه طفلا لا يملك، حولا ولا قوة فى أسرة وصف هو ربها بانه دالمهادق، الصارم، العنيد، بل والجلف أحيانا، ولكونه أيضا افتقد السمادة الطبيعية فى الحب والزواج بمن أحبها، ثم لكونه موظفا بيروقراطيا فى جهاز لا يريد منه أن يجاوز حدود وظيفته قط وهو ما رسمه فى أغلب أعماله، حتى ليمكن القول إن السيرة الذاتية لكافكا نجدها بسهولة تامة فى أعلا، بل إنه أشار كثيرا إلى وجود (الأنا) بشكل مباشر متمثلا فى هذا الشخص الذى نراه فى قصد مثل (المحاكمة) باسم (ك) مما يؤكد أن ثمة تشابها بين بداية حرف اسمه وحرف اسم بطل الرواية، بل وتطابقا بين ضمير الإيهام وضمير الكاتب داخل

العمل - إذ يصبح ذات يوم وإذا يشرخ غريب يصيب فكره ويحوله عن مجراه الطبيعى حين يصبح متهما فى جريمة فى وقت لا يعرف فيه هذه التهمة أو قضاته ولا يعرف طريقه لمحاكميه، ويعبث فى تلك اللحظة فى عالم كله عبث ورعب، محاولا أن يصل إلى شىء، فلا يقابل إلا بالقليل الذى يخدع ويضلل، فالمحامى والكاهن والمصور يتناقشون معه حول قضيته، وتدور المناقشة فى حلقة مفرغة، حيث يظل أمر القضية غامضا وأمر القضاة مجهولا، وأمر الجريمة التى اتهم فيها لغزا محيرا حتى إذا ما أصبح ذات يوم ينفذ فيه حكم الإعدام، وبشكل مزر تماما.

وهذا الاغتراب المفزع الذي شعر به (ك) في (المحاكمة) هو ما شعر به البائع المتجول حين يستيقظ صباحا فإذا به يتحول إلى حشرة في قصة (التحول)، ثم هو في الحيرة التي شعر بها الجندي المذنب دون ذنب والرائد المسدوه في (مستعمرة المذنبين)، وهو ما يتمثل أيضا في دورة البحث المضنية في رواية (أميركا)، فالكاتب في هذا كله يسعى لاستخدام الواقع غير المرثى لقلب الواقع المرثى حين يتفنن في رسم خطوط حالة في النسيج الفني السردي، حتى إذا ما النقى العمل أو كاد، ينفجر البناء المعارى بالقدر الذي ينفجر فيه البناء النفسي ودلالاته.

إذن، تجربة الفرية مند كافكا كانت تنيع.

أولا من ظروفه الخاصة.

وثانيا عن ملابسات عصره حيث عاش فلقا.

وثالثا نتاج لتطور المدرسة الألمانية وتبلور فلسفتها هى أدبه الذى بدا متميزا بما أضفته شخصيته عليه.

ويكفى أن نذكر أن غرية كافكا كانت من أول البواعث التى حددت ملامح التجرية وعمقتها بما يشبه (البصمة) في الفكر الذي مازال يمد بظلاله وانتساؤلات التي خلفها حتى اليوم، إذ كانت المنوات التي أعقبت رحيله حتى الآن تموج بما يشبه الحيرة الشديدة.

وهنا ندخل إلى (متاهة) التساؤلات التي خلفها لنا كافكا.

إن الأعوام التى تقع بين عامى (١٩٠٣ - ١٩٠١) فى حياته تشير إلى سؤال ها يلخص فيما التى تقع بين عامى (١٩٠١ - ١٩٠١) فى حياته تشير إلى سؤال هام يلخص فيما يلى: هل كان كافكا بهوديا أم ألمانيا، كما أن السنوات (١٩٠٢) تثير سؤالا آخر حول وظيفته: هل عمل موظفا أم ظل كاتبا؟ على أن حرف (ك) الذى يردد فى السنوات التى كتب فيها أهم أعماله الروائية بين عامى حرف (١٩١٧ - ١٩٢٤) لا يزال يثير تساؤلات آخرى لمل من أهمها: مدى الحقيقة التى ترزح خلف هذا الحرف ودلالاته فى حالة التطابق مع حياته.

فإذا ما قلبنا الرقم من ٢٤ إلى ٢٤ لبرز أمامنا السؤال الذي بيحث عن السبب الذي دفع النازيين في هذا التاريخ إلى أن يحاكموه ويحرقوا كتبه ويتهموه بالبرجوازية التي تحول صاحبها إلى التشاؤم والسوداوية، وتظل كتاباته بعد هذا التاريخ بمشرين عاما أخرى تحت أمين (حراس المقابر) التي تدافع عنها، فهي لا تدين بالأيديولوجية التي يمكن معها أتهام صاحبها، وهي لا تمثل نعرة دينية أو عنصرية وإن لم تخل منها، ولأكثر من عشرين عاما تألية (بين ٢٠/٤٨) ظل أثر كافكا الأدبي واضحا بشكل لا يمكن إغفاله قط، مما يدعو البعض إلى إرجاع كل مؤثرات العبث التي عرفت قبل هذا التاريخ ويعده إلى كافكا، فقد تأثر به في العالم الغربي عرفت أصداء العبث الكافكاوي عند المازني ونجيب محفوظ ويوسف ادريس، وربما بهاء طاهر وصنع الله ابراهيم...

وقد بدا أن تأثير كافكا بلغ حدا دفع بأحد المراكز العلمية في باريس إلى الاحتفال به تحت عنوان (عصر كافكا) الأهمية هذا الكاتب الكبير الذي حاول التمردد على الإطار الأدبى في عصره في وقت حرص فيه على الشكل الكلاسيكي.

على أن عالم كافكا الذى يثير كثيرا من معانى الموت والغرية والرشوة والسرقة والظلم والقسوة والوحدة المصفرة والقبور المحفورة والهواء الثقيل.. إلى غير ذلك، يدفع بالبعض إلى اتهام صاحبه بالتشاؤم والغلو فيه.

وهو اتهام نفرغ إليه الآن.

(پ)

كافكا، كأى كاتب عظيم، يقرأ بأكثر من مستوى.. ومتاهة الألم والضياع هى المستوى الأول الذى يفرض نفسه على قارئه دائما.. إن بطل قصته (الأحداث المتاججة) على سبيل المثال وقع على (أحراش معقدة متشابكة، لا مغرج منها..)، والرائد في (مستعمرة المدنبين) يحدق في الورقة التي فردها أمامه الضابط الذى يشير إليها على أنها خارطة، ويحدق في (متاهة من الخطوط تتقاطع بمضها ببعضا والتي غطت الورقة كلها بكثافة شديدة تجعل من الصعب رؤية الفراغ الأبيض بين الخطوط).

وتتردد كلمة (متاهة) Labyrinthe كثيرا في أعمال كافكا، سواء بالمنى النفسى أو الجسدى. مما يؤكد على أن صراع النفس عند الكاتب الذي ينحدر من الفلسفة الألمانية يرى، على المكس من الفلسفة الإغريقية، حول مصير الإنسان المرتبط دائما بقوى عابلة مجهولة تحول الإنسان إلى متهم دون ما ذتب جناء.

.. هذا هو المستوى الأول هى (متاهة) كافكا، الواقع المر، والمنطق المقلوب، فإذا ما جاوزنا الألم إلى الحلم نكون قد وصلنا إلى المستوى الآخر والأهم، فالحلم يأخذ دائما عنده كثيرا من المظاهر التي تشير إلى أنه لم يكن يائسا من عصره بقدر ما كان «شاهدا عليه» كما يلاحظ جارودي الذي يحدد موقف كافكا بشكل أذق حين يقول إنه شاهد غير ثوري، والشاهد غير الثوري لإمكاناته وظروفه،

خاصة وإن لم يمنعه هذا من تبنى الصيفة الثورية، فهو وأن كان متشائما، فإنه لم يكن يائسا قط، مع فارق أنه لم يملك ما يمكنه من التغيير العملى لظروفه وظروف عصره.

وقد بدا هذا لديه في عديد من الملامح نكتفي منها باثنين: الشخصيات ودور الكاتب.

....

أن بطل (المحاكمة) هو (المتهم) و(المفوض) في آن واحد ..

فهو فى الوقت الذى يذهب فيه لقابلة ضيفه الايطالى لبعض الأعمال المالية، يتحول فور وصول الضيف إلى متهم، وفى الوقت الذى كتب فيه كافكا (المحاكمة) كان قد كتب (مستممرة المنتبين) الذى يبدو فيه جنديا حرا طليقا لا يلبث أن يتحول، دون سبب واضح، إلى متهم مذنب ينتظر حكم الإعدام، فى وقت يشهد فيه آخر _ الرائد _ قرارات الحاكم التعسفية .. فإذا هو مشاهد وشاهد لما يحدث، تاركا هذا كله فى النهاية لهمضى.

أما فى (أميركا) هان بطل الرواية يصل إلى نهاية العمل دون أن يصل إلى خلاص لمأساته، إن كل شيء يتخلى عن كارل روسمان لينتهى به إلى هذا السيرك الكبير الذى لا يعرف فيه إلا أمثاله من المنبوذين والمهانين.

وعلى الرغم من أن نهاية هذا العمل الأخير ليست متشائمة كبقية الأعمال الأخرى، فإنها تفتح الباب على مصراعيه على الحلم، فبقدر ما تكون ظلمة الألم، تتفتح طاقة الحلم لتتسرب منها خيوط الخلاص، وقد وجد في الحلم (الوجه الآخر للواقع) التواصل مع العالم الخارجي، وعلى هذا، يمكن أن نرى في السياق الفنى تفاصيل للحلم ومصداقيته، فروسمان يتمكن من الالتحاق بالفعل بعمل في العالم الجديد الذي كان يمكن أن يظل فيه ضائما دون جدوى.

وكافكا وإن لم يقتصر بهذا المستوى، الآخير، في بقية أعماله، فإنما كان يقصد أن الإغراق في الآلم يمكن أن يؤدى إلى طريق للخروج به، وهذه الطريق هي طريق الحام، على أنه في جميع الحالات فإن شخصياته لم تحمل الوجه المظلم وحده.

ولعل هذا ارتبط بكثير من مواقفة الأخرى من كثير من القضايا، هماساته الخاصة والعامة لم تأخذه بعيدا عن تحديد دور الكاتب وفعاليته، كان كافكا يرى أن أسباب شقاء الإنسان وتعاسته إما تعود إلى أنه يعيش بدون وعى او تتبه للمسئولية الفردية، فإذا انسحب هذا على الكاتب الذي كان يرى مسئوليته تتعدد عند (رسالة نبوية) خاصة، فإن تصوره لدور الكاتب كان ينحو إلى التركيز على الوعى وضرورته.

على أن دور الكاتب تحدد بالنسبة إليه، وكما أسلفنا لظروفه وظروف عصره، في أنه اعتقد في أمرين اثنين.

أحدهما أنه، ككاتب، مكلف برسالة.

وثانيهما أنه ككاتب لا يملك أدوات التغيير إنما هو (نبي عاجز).

والمجز عند كافكا لم يتمثل في الحياة فقط وإنما تمثل في موقفه ككاتب، كما أن المجز لديه تمثل في مواقفه السلبية كما تمثل في مواقفه الإيجابية، لقد كان من أظهر الأشياء عند كافكا هذا الإصرار على المواصلة رغم أي شيء، لقد كان اليأس عنده دعوة إلى السفسطة التي لا تتواءم مع فكر الإنسان، دعك من النبي ـ الكاتب ـ صاحب الرسالة، ولمل هذا يفسر موقفه الذي نجده في يومياته خاصة من إعجابه بجوته بوجه خاص، فقد كان يردد كلماته دائما (وحتى لو لم يأت الخلاص فإني أريد، مع ذلك، أن أكون جديرا به في كل لحظة).

ومن هنا، فقد كانت الحياة لدى كافكا صراعاً وأن الحب والحياة لا يستحقهما إلا من يعمل يوميا من أجل اكتسابهما.

إن كتابات كافكا تمثل هذه الروح الوثابة إلى المعرفة، وإلى الخلاص من الواقع المر، إن بطل (المحاكمة) لا يتوقف عن الكفاح قط، اللهم إلا حين يسقط من الإعياء والنصب، وبطل (القلعة) لا يتردد عن بذل الجهد حتى يستقر في أعماق الفرية وحتى يفرض الاعتراف به، بل إن كلمات كافكا ترتفع بذاتها لتؤكد وعيه بالواقع والعمل له رغم ضراوته، يقول(إن الكفاح يملؤني سعادة تفوق قدرتي على

الاستمتاع وقدرتى على المنح، ويبدو لى أنى لن أسقط فى النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح).

يمكن أن نرى خطوط الوعى ودرجات النضال فى (متاهة) حين نذكر ما سبق الإشارة إليه من أن حياته كانت تزخر بضروب اليأس الشديد، كما هرض عليه مرض السل حتى أودى بكل رغبة له فى الحياة، ومع ذلك ظل يرسم عالما واقعيا أشبه بالأحلام لقسوته، كما لم يختف قط من أعماله هذا الإنسان المرول المطعون الباحث دائما عن الخلاص.

غير أن (مناهة) كافكا التى تدفعنا دائما للبحث عن مساحات لها عند كتابات كثيرين في الفرب.. تدفعنا أكثر إلى البحث عن كتاب كثيرين في الشرق، ولمل من أهمهم عندنا الكاتب نجيب محفوظ.

وهو ما يعود بنا ـ بشكل ما ـ إلى تداعيات ثورة يوليو، وموقعه فيها ومنها.

وإذا كان بعض كتابنا قد خرج من متاهة كافكا والبعض الآخر لم يستطع الفكاك منها، فإن كاتبنا الكبير ـ محفوظ ـ له موقف خاص من كافكا وعالمه المتمد .

ترى.. أين يقف محفوظ في (متاهة) كاهكا؟

لنقترب أكثر من عميد الرواية العربية.

ولنمهل بوضوح أكثر .. عير الحوار معه..

(ج)

لم يكن نجيب محفوظ حتى بداية الأربعينات قد قرأ (كافكا) بعد ..

وعلى الرغم من أنه قرأه فى بداية الأربعينيات (بعد ٣٠ عام على رحيله)، فإن دائرة التأثر الكافكاوى لم تظهر فى أدب محفوظ إلا بعد هزيمة ٦٧ مباشرة (أى بعد عشرين عاما أخرى)، وهنا تثار كثير من التساؤلات:

> هل جاء تأثر محفوظ بكافكا نتيجة لتشابه المصر أم لتشابه الثقافة؟ ومتر, وكنف بدأ التأثر الحقيق, في درحاته القصوي؟

هذه وغيرها تساؤلات يجيب عنها نجيب محفوظ في هذا الحوار

 • ظهرت روایة (عبث الأقدار) عام ۱۹۳۹ حتى هذا التاریخ هل كنت قرأت لكاهكا؟

لا .. قرأته متأخرا وبالتأكيد بمكن أن أذكر عام ١٩٤٣ لأحدد تاريخ قراءة كافكا للمرة الأولى، وأذكر أننى قرأته مع كلا من أحمد زكى مخلوف وعادل كامل، وهذا الأخير بدأت علاقتى به فى نفس العام ـ ١٩٤٢ ـ فقد عرفنى على كافكا، فقرأته بالإنجليزية، وقرأت له عملين اثنين هامين هما (المحاكمة) و(القلمة).

إن اقتصارى على هذين العملين يعود إلى أننى أنتقى و(أشبع) لا أقرأ كل
 ما يعن لي وكل ما أجد من قراءات.

الحظ ازدياد الاتجاه الكافكوى لديك بعد هزيمة ١٧ حين تراجع العنصر
 الواقعي إلى حد ما.. هل النكسة لعبت دورا في إزدياد اتجاه العبث لديك?

- يقينا، وهو يقين أؤكده الآن وأستنتجه من تاريخ الكتابة قبل كل شيء، وأفضل لفظ جثت به في هذا المقام، وهو لفظ (ازدياد)، فلو أردت التعديد، فإن (خمارة القط الأسود) كانت أول عمل عيثي بعد النكسة مباشرة، وتتالت أعمال العبث فيما بعد من أمثال (تحت المظلة ـ حكاية بلا بداية ولا نهاية ـ شهر العسل..)،.

وهنا يمكن القول بالفعل، أننى عرفت كافكا قبل أريمين عاما أو يزيد لكنى التقيت به عيانا بعد هزيمة ٦٧ بوجه خاص.

 الكننا نجد إرهاصات هذا الاتجاه قبل ٢٧ حيث ترصد مجمومتك القصصية (دنيا الله) قصة بعنوان (موهد) كتبت عام ٢٣، وتمثل الاتجاه العبثى الصارخ.. ما تضير ذلك؟

ـ هذا عبث يأتى إلى أى كائن دون ما قصد، غير أن العبث فى هذا العمل جاء من توالد فوضى أخرى، ولون آخر لم أعمل له قط، غير أن الفوضى التى حدثت بعد ١٧ كانت فوضى مقصودة عملت لها، وعلى أى حال، فقد جال الآن بذهنى انه ربما يكون كتاب (خمارة القط الأسود) كتب قبل ١٧ وحين عدت إلى تاريخ كتابته الحقيقى، (يتناول كتابه وينظر فى قائمة كتبه) اكتشفت أنها كتبت بعد ١٧.

وإذن هذه الفوضى جاءت بالنسبة للأحداث التاريخية بعد النكسة مباشرة؛ وحين أقول لك فيها أثرًا عبثيًافقد يأتى العيث وقد لا يأتى، وقد يأتي الكسوف وقد لا يأتى، ولأن السؤال الأهم هو هل هزيمة ١٧ تبعث الاتجاء العبثى فى العقول؟

وهل يتمشى مع ذلك أن تقول أن الاتجاه العبثى جاء . إلى جانب الظروف
 بالتأثر بكافكا قبل أى شىء.

- قرأت كافكا من قبل، أجل، لكن الشيء المتفق أنني لم أتأثر به كلية، كل التجارب الحديثة قرأتها حيث بدأت الكتابة بأسلوب تقليدي كلاسيكي.

- ويمعنى آخر، أن الثقافة عندى شىء، والكتابة شىء آخر، إن الكتابة أستوحيها من الواقع وعلى سبيل المثال، أننى حين شرعت فى الكتابة فى (خان الخليلي) و(القاهرة الجديدة) كنت أعى تماما أننى أريد تصوير هذا الواقع الذى يحياه الإنسان المصرى فى ذاك الوقت كنت قد قرأت جويس جيدا وهضمت التجارب الحديثة جيدا أيضا ومع هذا وذاك لم أستخدم أى من هذه التجارب قطه، وأذكر فى هذا الوقت أن كل الأدباء الذين كانو يجلسون معنا فى جلساتنا الأدبية كانوا يكتبون التجارب الحديثة، ويتهموننى بأننى الكاتب الجديد، كنت أتقبل اتهامهم بصدر رحب، وأقول لهم، إننى، أعرف الجديد وريما أستمتع به، لكننى حين أريد الكتابة من الواقع المصرى فإننى أرى فى القديم الشكل المناسب لى .. أننى أعرف الجديد الإسالة إلا بالقدر لى .. أننى أعرف الجديد لكنى حين أكب وكأننى لا أعرف أصحابه إلا بالقدر الذى يصور الواقع المصرى وينقله ويحدث التأثير الذى أريد إيصاله فى الوجدان الحمه...

متى يمكن القول أن هذا الاتجاه بعينه في كتاباته هو اتجاه كافكاوي؟
 إن تأثير كافكا عندى يرتبط بموقفي من الحياة أو بسؤال يمكن أن أطرحه:

ـ متى تكون لى دعاوى كافكاوية فى الحياة.. ولو كانت السائة تقليد ثقافة كتت ابتدأت بالتقليد، بدليل أنه فى الوقت الذى بدأ فيه كل زملائى بالجديد لم أقريه أنا: والتقليد يستحسن فى الجديد وليس القديم وما دمت تقلد الجديد فقد كسبت المودة ماذا بك تبهر القراءة بشيء مبهر.. وهو ما حاوله - بالفمل يوسف الشاروني أما أنا فقد أعرضت عن ذلك، فقد كان لى هدف آخر وهو تصوير الحياة المصرية والإنسان المصرى وهنا أرفض إرتباطي بأى مودة حتى لو كانت تتمثل في هذه الفوضى العبثية إذا كان الهدف منها التقليد، فالفوضى لا تحدد المودة أو تصل الفكر.

 إن هذا لا ينافى مع أن قلب المنطق مع التصوير الهندسى يمكن أن يخلق المنطق الواقعى ولا يتنافى معه؟

- دون شك، لكنى ذكرت أننى كنت ما زلت في طور الواقع في صلح الواقع الجياتي الذي لم يصور كما ينبغي، وكما هو، فكيف ناجأ حينند إلى الفوضى، هل نلجاً للفوضى لأن الواقع انتهت كل دواعيه ودوافعه، كيف ننصرف عن الواقعية ووضع للم بارحها بعد، إن أوربا نفسها لم تنصرف عن الواقعية إلا بعد التشبع منها فحين تشعبت بالواقعية تحولت إلى شيء آخر. ومهما يكن، فإن العبث كما تؤكد .. هو نتيجة للظروف الماصرة فحين بدأت ظروف العبث وجدتنى أكتب العبث كما تؤكد . هو نتيجة للظروف الماصرة قحين بدأت ظروف العبث وجدتنى أكتب العبث وأتعامل مع الفوضى وحين انتهت أسباب العبث عدت إلى التوازن الطبيعي، ويدأت الدخول إلى مرحلة جديدة لا أظن أن العبث يمثل ملمحا من ملامح الصورة فيها.

تشابه العبث عندك وعند كافكا في اثنين:

- تشابه الظروف الاجتماعية، والحرص على هندسة الشكل التقليدي.. فهل جاء ذلك بالمسادفة؟

- فانون المصادفة لا يلعب دورا هنا.. كان هناك تأثير باطنى لكافكا فى الباطن بالنسبة لى، وأعتقد أن كل ما نقرأه نتأثر به، وكذلك تأثرت ضمن ما أتدرت بكل الكتاب المظام فى القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال تولستوى ودستوفسكى وشكسبير.. إلى غير ذلك، وإذن فإن الأساليب الروائية محدودة تماما، غير أن الأصالة تأتى دائما من استخدام الأسلوب فى وقته وفى مكانه الطبيعى فلا يجب أن تكون فى عالم واقعى، ونستخدم شكلا سريائيًا لأن الناثر الأساسى جاء من هذا الشكل الأخير .. هذا خطأ .

- إن ما نكتبه هو إنمكاس لما نقرأه/ كما أنه انعكاس لما نراه وأن يكون الإنمكاس لما نراه وأن يكون الإنمكاس لما يرى بأسلوب يستخدم هى العالم وهى أسلوب نابع من هذا العالم فهذا يكون صوابًا فضلا ولا نضرب أمثلة من أسلوب كافكا نقسه، فأسلوب كافكا لهذا يكون صوابًا فضلا ولا نضرب أمثلة من أسلوب كافكا نقسه، فأسلوب كافكا ليس هو أسلوب الحقيقي إنه أسلوب تعبيرى نجده عند استندبرج، ولهذا فإن رواية ه ثل، (إلى دمشق) تكاد عند القراءة الأول تكتشف أنها لكافكا، إنه أسلوب المدرسة الألمانية، أذكر أننى حين قرأت لاستندبرج وهو أقدم من كافكا ذهلت فقد رأيت كافكا أمامى، فالمصر قد يكون قد خلق الشكل، أما الأسلوب ظام يخلقه غير المدرسة الألمانية/ فإننى كما قلت لك كنت أعتقد حين قرأت

لاستندبرج اعتقدت حين قرآت كافكا فيما بعد أنه استندبرج والفرق أن هذا يكتب قصة بينما ذاك يكتب مسرحية.

 هل يمكن تفسير توازى الشكل الفنى مع الشكل العبثى عند كلا من كافكا وبيكيت؟

- قبل كل شيء - فإنه يجب الحذر من الخلط بين مفهوم العبث عند كافكا ومفهوم العبث عند بيكيت فالعبث بمعناه المتفق عليه هو الرفض فاذا خاصنا من التجرية وتوقفنا عند كافكا لقلت أن الشكل الذي استخدمه ليس كاهكاوي خالصا وإن لم تخل القصة القصيرة عندي خاصة من أسلوب كافكا أكثر من غيرها، فكافكا يترك دائما مستويين للتعبير: مضمون رمزي وبعبر عنه بمالم غير واقمي كالحلم وأنا، في الغالب، استخدم المضمون بشكل واقعى وليس رمزي وأن كان ذلك لم يمنع أنني أستخدم الحلم في قصة قصيرة بشكل جاد غير أنك إذا عدت إلى رواية مثل (الطريق) تجدها رواية تمضي على الخط المادي ليس بها شيء شاذًا، وليس اتهام إنسان بتهمة يعود للبحث عن هذه التهمة، فهذا هو عالم كافكا. أما بالنسبة لي، قانني أقر أنني صاحب أساءب واقمي كما نرى في (الطريق) في هذه القصة ليست غير قصة واقعية، الشكل واقعي، والمضمون واقعى، تمثل إنسانا يبحث عن مستوى آخر إذا قرأت بتمهل، هو إنسان يبحث عن الله على سبيل المثال وإذن، فإن الجزء المادي عندي واقمي وليس حلما في جميع الحالات وإن لم يلغ هذا كما أسلفت أن لدى عديد من القصص التي يهتم فيها بمالم كافكا ولن في الموضع الذي يحتاجه هذا ويؤكده. خذ مثلا في قصة (حضرة الحترم)، هي في الظاهر قصة موظف مصري عادي وهي في الباطن بمكن أن تعبير عن إنسان يتطلع إلى المجيد الإلهي ويبحث عنه حتى الموت.. والوظيفة هنا جاءت كرمز للمطلوب وإن كانت تقرأ كرواية واقعية بكل أحداثها وصراعاتها الداخلية ، فليس فيها أي شيء غير منطقي.

ذلك هو الخلاف بينى وبين كافكا هو يهتم بعالم حلم يرمز لواقع وأنا أهتم بعالم واقع.

(ثاثا)

الزمن و(الباقي من الزمن ساعة)

ليس من شك أن فلسفة نجيب محفوظ تمتمد في المقام الأول على خط الزمن:

والزمن لديه هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التى تتحكم فى كل الجزئيات حوله، وهى الترمومتر الواضع والقاطع على أن الزمن يمضى كالسهم إلى الأمام ولا يتوقف أبدًا.

وهذا الإطراد إنما يحمل فى حركته دلالته، فالزمن يمضى فى إطار التطور والتطور لابد أن يترك بصمات التغيير على كل ما عداه، ومن ثم، فإن التغيير عند نجيب محفوظ لابد وأن ينتهى به إلى المدى الذى يعنى الإقتراب من النهاية.

والنهاية تبدو فى أمرين، أما تقترب من حافة الهاوية إذا كانت المقدمات تؤكد السير فى طريق الخير، وإما تقترب من بارفة الأمل إذا كانت تشير فى تطورها إلى طريق الخير، فالطريقان مرهونان بعنصرى المضى والاستمرار دائما.

وهذه الصيرورة عند محفوظ تبدو في كثير من أعماله خاصة، بدءا من أعماله الأولى ومرورا بأعمال أخرى كثيرة في الستينيات من أهمها (اللص والكلاب،

والسمان والخريف، ودنيا الله، والطريق، وبيت سيء السمعة، وترثرة فوق النيل، وميرامار، وتحت المظلة)، وما تبع هذا وذاك من أعمال السبعينات من أمثال (حكاية بلا بداية ولا نهاية، والمرايا، والحب تحت المطر، والكرنك، وحكايات حارتنا، وقلب الليل، والحرافيش، والشيطان يعظ) ووصولا إلى أعماله الكثيرة في الثمانينيات من أمثال (عصر الحب، وأفراح القبة، وليالى ألف ليلة وليلة ورأيت فيما رأيت النائم) حتى تصل إلى عمله البارز: (الباقى من الزمن ساعة).

بيد أن أكثر أعماله أهمية بالنسبة للتطور الزمنى على الإطلاق تظل عملية البارزين: الثلاثية والباقي من الزمن ساعة.

والواقع أن هنين العملين يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطا حميدا لأسباب كثيرة:

- إن كليهما يحاول استخدام خط الزمن استخداما مطردا إلى الأمام.
- ـ وكالاهما يستخدم الحوادث التاريخية كأرضية تؤكد حركة الحكى الفنى وتطوره.
- _ وكلاهما أيضا يتخللهما خطين: الخط الخارجي/ التاريخ والخط الداخلي/ الدرامي.
- _ وكالإهما لذلك يمضى في تواز الخط الخارجي بالخط الداخلي، فالأحداث تمضى تباعا مع أعمار الشخصيات وقضاياهم.
- وكلاهما كذلك يبدأ بتمهيد ، بثورة، فبينما تبدأ الثلاثية برواية (بين القصرين) بين عامى ١٩١٧ ١٩١٩ ويليهما كل من دقصر الشوق»، ودالسكرية» بين عامين ١٩٢٤ ١٩٣٤، فإن الرواية الأخرى الباقى من الزمن ساعة تبدأ بعام ١٩٣٦ (أي بالانتهاء الفعلى بأثر ثورة ١٩١٩)، وتضع تمهيدا حتى بداية الخمسينيات بين عامى ٣٦ ١٩٥٧ ثم تمضى الأحداث بعد ذلك لتحدد المنينيات مجالا لها.

- وكلاهما بعد ذلك يرتبط ارتباطا عضويا بالزمن فى الثلاثية هو زمن ثورة ١٩١٩ وهو فى الأخرى زمن ١٩٥٢، فكلاهما - الثورتان - أحدثتا تغيرا حتميا فى النبة الممرية.
- وكلاهما، أخيرا، يرتبط بالزمن ارتباطا فنيا خالصا، فالواقعية تمضى في كليهما خلال تقاليدها في هذا السياق.
- . ولما كانت ثلاثية نجيب محفوظ أكثر الأعمال الإبداعية المصرية على الإطلاق، نيلا لإهتمام النقد وأعمال الفكر (من هذه الجهود دراسة جادة للدكتورة سيزا قاسم بناء الرواية، هيئة الكتاب ١٩٨٤).. فإن الرواية التى بين أيدينا الآن (الباقى من الزمن ساعة)، على العكس من سابقتها تعد أقل أعماله الإبداعية حظا لاهتمام النقد والفكر فضلا عن تقدمها من حيث زمن الكتابة والنشر.

وهو ما يدفعنا للتوقف عندها فضلا عما تحمله من معان ودلالات عديدة.

فلنتوقف أكثر لرصد خط الزمن وتتبعه في رواية (الباقي من الزمن ساعة).

. . .

- وسوف يتركز اهتمامنا هنا على ملاحظة ذلك سواء فى اتجاه الزمن/ الزمن، أو اتجاه الزمن/ الفن، مرورا ببعض أساليب الزمن، وهى أساليب فنية تنتمى - فى الغالب - إلى منطقة وسطى بين تيار الواقمية وتيار الوعى فى الرواية الحديثة.
- وسوف نلاحظ خلال هذا كله تبدل الأزمنة (ماضى/ حاضر/ مستقبل) لتتخذ في النهاية سمة زمن واحد وهو زمن الحضور.

١ ـ الزمن / الزمن،

يمضى الزمن الروائي عند نجيب محفوظ في خط تقليدي من الوراء إلى ت " فالحاضر هو نتاج الماضى، والماضى هو امتداد فى اتجاه الحاضر ومفسرا له، ومؤثرا على دلالته الفنية.

أن رواية (الباقى من الزمن ساعة) تبدأ أحداثها الفعلية من عام ١٩٣٦، هذا العام الذى خرج من إطار ذهبى معلق على رأس سنية المهدى التى تمثل مع زوجها أول أجيال هذه الحقبة بكل ما فيها من صراع، بدأ بثورة المصريين عام ١٩١٩، وسارت سنوات النضال الطويلة فيما بعد ضد الوجود الأجنبى.

وقد كان الوجود الأجنبى طيلة ذلك يلجأ حينا إلى العنف وأحيانا إلى المراوغة وبين العنف والمراوغة دار الصراع بين القوى الوطنية والمستعمر اسنوات طيولة انتهت فيها إلى معاهدة ١٩٣٦ وهى المعاهدة التي أسماها قطب الوقد الرسمى حينتُذ . مصطفى النحاس ـ بأنها معاهدة (الشرف والاستقلال).

غير أن عددا آخر وان كان ليس بالكبير بين المسريين، لم يكن راضيا عنها وهو الرأى الذى زاد مع تزايد الخداع الإنجليزي فى الأربعينيات ويروز القضية الاجتماعية أكثر وضوحا.

ولندع الأحداث التى مرت بها سنية المهدى وزوجها حامد برهان لنعاود التوقف عند الافتتاحية (تمثل وحدة فنية يستدل بها عما يأتى)، وهى تؤكد لنا انسياق الزمن/ التاريخ.

إننا منذ البداية نلاحظ ما يدل على آثار ثورة ١٩١٩، وإن كان هى هترة تائية، ولا
نلبث أيضا أن نمضى أحداث الأربعينات حيث الإضطراب الاجتماعى والهوس الدينى،
إلى أقصاه، ثم أحداث الثورة التى بدأت تهدر بعنف مع الخلاص من الأحزاب وتحجيم
دور الاخوان المسلمين ومحاولة إجهاض حركة اليسار أيضا بحل الحزب الشيوعى
المصرى، وما إلى ذلك حين تهاوت الأحلام أكثر بمغامرات اليمن والإخفاق في سوريا
الذى استشرى وصدمة هزيمة ١٩٦٧ التى لم تستطع حرب ١٩٧٣ أن تنهى مرارتها في
الحلوق والإشهام... حتى تتهاوى الأحلام أكثر في السبعينيات.

الزمن التاريخي واضحا وضوحا تاما خارج النص وداخله.

والواقع أن هذا الزمن / الزمن لا يتميز بالعمق أو التمهل فحسب، فإن الراوي

هنا لم يتوقف عند زمن بعينه وقوفا طويلا، وإنما آثر أن يسرع الخطى إسراعا لافتا للنظر لا يلوى على شىء بقصد توظيف الزمن الخارجي.

وهنا تورط كثيرا في تلمس حركة الزمن.

لقد وقع فى خطأ الزمن الخام، إذ اعتقد أن القارى، لا يجهل هذا الزمن/ لأحداث، ومن ثم، فإنه بدلاً من تضييع الوقت أثرًا لا يعود مرة بعد مرة إليه بشكل فنى مكثف، فقد تخلل العمل الفنى إتساعا غير محدود لحركة الزمن دون مبرر.

الأكثر من هذا أن تركير نجيب محقوظ على الجانب الداخلى فقط حقق له رصد الحركة النفسية للأفراد وحقق بالقمل ـ كما أراد _ تأثير هذه الأحداث عليهم غير أن هذه الحركة جاءت ـ كما أراد لها صاحبها أيضا _ سريعة خاطفة.

إذ لم يحقق هذا الممل هدفه الأساسي من محاولة كشف مساحات رد الفعل الدلالي عند شخصياته، وكذلك، محاولة تحليل المواقف داخل النص.

ولا يمكن أن يبرر هذا بأن الراوى أراد أن يجرى الحدث الفنى فى إطار زمنى عريض، وهو الزمن الحقيقى فى التاريخ المصرى، فإن اتساع المساحة مع ضـآلة الحدث الفنى الذى أجهد أن يكون على مستوى الحدث التاريخى حال دون ذلك.

وقد كان يمكن أن يتلاشى نجيب محفوظ هذا إحدى طريقتين:

 ١ إما أن يتوقف عند شريحة زمنية صغيرة، يستطيع من خلالها أن يبعث فيها الوهج والحرارة في وقت يستخدم فيه كل طاقاته الفنية، وهو ما ثم يفعله.

 ٢ . وإما أن يوسع مساحة الحكى، على غرار الثلاثية، فعلى حين امتدت الثلاثية بحجمها الكبير خلال ٣٢ سنة، فإن رواية (الباقى من الزمن ساعة) امتدت أكثر من ذلك بما يصل بها إلى قرابة ٤٠ سنة.

كان يمكن أن تتكثف الأحداث وتتابع في أكثر من جزء.

وهو ما لم يفعله هنا أيضا.

٢ ـ الزمن / القن

ويرتبط بالزمن/ التاريخ الزمني الفني ارتباطا حميما.

فتجيب محفوظ يمضى منذ معاهدة ١٩٣٦، ولا يلبث أن يخلف فعلا ماضى إلى فعل الحاضر ويمضى فيه.

وخلال هذا كله يستخدم أكثر من أسلوب فنى يؤكد به تجاوزه لعديد من الأطر الفنية التقليدية التى ظل أسيرا لها قبل أن يبدأ تجريبه الكبير منذ السبعينيات، وعلى سبيل المثال يلاحظ أنه لا يستخدم أسلوب الاسترجاع، أى لا يعود الزمن للماضى أثناء توقفه عند الزمن الحاضر ليعود منه ثانية بهدف تأكيد حدث أو استرجاع تاريخ أو حكى يخدم العمل أو يؤكده وإنما يلاحظ أنه يستخدم هنا، على العكس من هذا الأسلوب، أسلوبا آخر، نقيضا له، هو أسلوب الاستباق، أى القفز إلى الأمام في حركة مطردة.

والقفز دائما يمضى بالرواية في زمنها الطبيمي

وإذًا فيإن الخلط بين الماضى والحاضر، هو خلط قصد به التسلسل فى الحكى الفنى إلى الإمام، ويقدر ما يزداد الخلط بين الماضى والحاضر، بقدر ما تزداد الفرضية التى تؤكد حتمية الزمن، أى انتصار الحاضر.

المضارع يصبح هو الزمن العربي الوحيد.

ولنهيط أكثر إلى مساحات هذا الزمن..

تؤكد لنا الأحداث وجود أسرة تتكون من ثلاثة أجيال رجل وزوجته (الجيل الأول) لا يلبث أن ينجب الجيل التالى، ثلاثة أيناء، ولا نكاد نمضى مع الجيل الثانى حتى نصل إلى الجيل الثالث فإذا كان جيل الأجداد لحق بالثورة في الثانى حتى نصل إلى الجيل الثالث عين ميل مثل هذا حين دفع الإبن الخمسينيات واكتوى بنارها، فإن جيل الأبناء عرف مثل هذا حين دفع الإبن (محمد) ثمن اثنمانه لجماعة الإخوان المسلمين وعانت الإبنة الثانية من انتهازية بعض من حاول أن يركب موجة الثورة، وأصيبت الإبنة الثالثة من جراء أن زوجها كان يمثل وجها من وجوه المصر البائد كم كان يسمى عصر ما قبل ثورة 1907،

ويأتى الجيل البالث، جيل الأبناء أو جيل الثورة الذي تعلم في مدارسها وعرف سيفها.

ويتضح لنا رويدا رويدا أن جيل الشورة هو الجيل الذي يعرف انتصارات الخمسينيات، وهزائم الستينيات، هو الجيل الذي عرف القرارات الاشتراكية وصدم بالنكسة، وهو الجيل الذي عرف كذلك انكسارات السبعينيات في مصر بدءًا من قرارات الانفتاح ووصولا إلى نتائج كامب ديفيد وآثرها.

لقد حاول نجيب محفوظ أن يتوقف قليلا عند جيل الأجداد، ويتوقف أكثر قليلا عند جيل الآبناء، الجيل الثالث.

والواقع أن الزمن الفنى هنا لا يخطأ نفس الأفكار التى راح يردها همسا طيلة عهد عبدالناصر ولم يلبث أن جاهر بها فى عهد السادات، فاهتمام عبدالناصر بقضايا ممينة فاق اهتمامه بقضايا كثيرة.

وقد كانت هى الأفكار التى راح يرددها فى أغلب أعساله بعد رحيل عبدالناصر، وراح يوجزها بشكل واع فى كتابه (إمام المرش) الذى صدر فى القاهرة فبل ذلك بقليل عام ١٩٨٣.

(رابعتا)

نجيب محضوظ.. والخطر القادم!!

حدثان هامان يقعان فى وقت واحد، ويظهر ـ من النظرة الأولى ـ ألا علاقة بينهما، الحدث الأول افتتاح معرض هرانكفورت الدولى للكتاب، والمعروف أنه أكبر معرض دولى فى التقنية يحتوى على الكتاب وفى الأعوام الأخيرة احتوى على الكتاب الإلكترونى والتليفزيون الرقمى والفيديو.. وما إلى ذلك من الوسائط التى تهدد الكتاب.

هذا هو الحدث الأول، افتتاح معرض هرانكفورت الدولى، أما الحدث الآخر، فهو احتمال المجلس الأعلى للثقافة بمصر بفوز أديبنا الكبير نجيب معفوظ بمناسبة مرور عشر سنوات على فوزه بجائزة نوبل للآداب هى نهاية التسمينيات.

حدثان مهمان، نعم ، ولكن ما العلاقة بينهما؟

لنتمهل أكثر في احتفال القاهرة قبل أن نعود إلى فرانكفورت.

(Y)

أثناء إقامة المجلس الأعلى للثقافة هذا الاحتفال، وكان مقررا أن يلقى نجيب محفوظ كلمة فيه، لاحظنا أن كلمة الأديب الكبرى اثارت قضية مهمة.

والقضية، أن نجيب معفوظ الذى حصل على جائزته فى الآداب راح يقول كلاما صادما للأدب من حيث هو أدب، أو هكذا بدا فى النظرة الأولى.

إن نجيب محفوظ الذى راح بشكر محتفليه، أضاف _ ونذكر مرة أخرى أنه حصل على جائزته فى الآداب _ بالحرف الواحد «اتصور أن جائزة نوبل فى المعلوم أكثر عدلا منها فى الأدب، لأن لفة العلم لفة عالمية، تصل للجميع بسرعة».. تمهل قليلا فأشار إلى أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل لم يحصلوا عليها لأن أعمالهم لم تترجم بعد.

ها هو الشيخ - سألت نفسى - هأ هو الشيخ - متمه الله بالصحة - يعود للأدب ويقدر كاتبيه - بل ويضيف أن «كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فورا إلى للأدب ويقدر كاتبيه - بل ويضيف أن «كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فورا إلى لفات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة،، إن معنى هذا - كما يقول عميد الرواية العربية الآن - أن لدينا علماء من المظلومين ولكن هناك أيضا أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم، إذن، يرى محفوظ أن الظلم واحد، لا يميز بين الأدب، وخاصة الرواية، لأدبب أو المالم، ولمل هذا يتأكد أكثر في عودته إلى الأدب، وخاصة الرواية، ليتحدث عن رأى المقاد في الرواية وكيف قام هو بالرد عليه لينصف الرواية، وبعد حديث طويل، يتبين لنا أن نجيب محفوظ لا يلفى الأدب لحساب العلم كم قد يبدو من حديثه، وإنها هو يشفق على الأدب من العلم.

أو يخاف على الأدباء من مصاعب أو تراجع.

تراجع أمام من؟

أمام هذا الخطر القادم.

يجيب نجيب محفوظ مباشرة نصف إجابة دتراجع أمام وسائط التكنولوجيا المتقدمة، وهنا نصل إلى خوف نجيب محفوظ الذي بدا _ للوهلة الأولى _ تأكيداً لدور العلم أكثر من دور الأدب، أو إيثارا للعلم على حساب الأدب، بينما التخوف يعود إلى ما يشهده عصرنا من تراجع الكتاب الورقى _ أو هو ما يظهر _ خاصة، في الدول المتقدمة _ لحساب الكتاب الإلكتروني.

إن هناك دولا كاملة الآن في الشمال قلت أو تضاءلت إلى حد مخيف، عملية القراءة وممارستها كما كان الحال، واستبدل الإنسان المعاصر، خاصة الأجيال القديمة، الكتاب الالكتروني ومشتقاته _ وهي كثيرة _ وأصبح حال الكتاب (والصحف أيضا) في خطر يجب التبه إليه.

وإذا وجب النتبه إلى هذا في دول متقدمة، فإن الداعي إلى النتبه أكثر يصبح اكثر أهمية في عالما البنائي، أو في عالم الجنوب حيث مازالت الوسائط الإلكترونية تأتينا من الفرب، وتأتينا بنوعية خاصة (توجه) إلينا عبرها العديد من العناصر الجديدة التي تصعى - حثيثا - لتغيير طبيعة الرسائل التي تأتينا، عبر عناصر غربية وأمريكية، تسعى إلى تغيير ثقافتنا، خاصة أن عددا هائلا لدينا في الشرق العربي أو في العالم الثالث يمانون من الأمية الهجائية، فيسقطون آكثر في حبائل هذه الأجهزة المرثية أو التكولوجية المتقبل، وتهضم، الثقافة الاستهلاكية (الموجهة) أيضا عملها في العقول التي تستقبل، وتهضم، ويعاد تشكيلها من جديد.

ومن هنا، يتحول التقدم إلى علم غربى، يسمى فى المقام الأول لتغيير عناصر الهوية المربية وعناصر التكوين الذاتى كما عرفتاها آلاف السنين.

إنه الخطر القادم من الوسائل الإلكترونية الجديدة.

الخطر عند نجيب محفوظ إذن - وقد قارب على التسمين - هو تأثير الوسائل الإلكترونية في المقل العربي - دعك من العقل الأدبى، وهو خوف يتحول - عن صمت الحكمة لديه - إلى تمن، أن يظل مستمرا، الأدب أن يظل مستمرا، وأن يزهر وأن - يؤكد هنا - ديستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائط، التكونوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المتلقين».

ويبدو نجيب محفوظ، مع هذا كله، متفائلا، فمع خطورة هذه الوسائط الإلكترونية، فإن خوفه على الكلمة لا يتراجع كثيرا، فالكلمة قائمة دائما، لكنها تمود لتختزل الأدب إلى (مواقع) و(شبكات) تبدو مجردة كثيرا من آلة (الأدب) لتحتل آلة (الانترنت) مكانة عالية، فتصبح الكلمة (لا الأدب) هي ديدن المشاهد، الذي يحول الأرقام إلى كلمات والكلمات إلى (كتابة)، ليس مهما أن تكون بينها وبين الأدب علاقة كبيرة.

إن الشيخ لا يخفى أمنيته أن يطل الأدب قائما، حتى لو أصبحنا في عصر الانترنت، وهذا التفاؤل قائم على تمنيات، ليس غير، أو احتمالات غير مؤكدة، فهو يستخدم فمل (لمل) ليضيف عليه د.. لمل كثيرين منهم - الذين يبحثون في الانترنت ـ عن الأدب، وهي تظل في مقام الترجيح عند الأدب الذي لا يستطيع أن يقف عند مقام اليقين فالمستقبل يظل في حضور هذه الآلات الذكية الآتية إلينا من الغرب مجرد يقين مراوغ، تأتى منه الجوائز ـ حسبما يتراءى له ـ بالقدر الذي تأتى منه هذه الآلات الذيبة، بين أيدينا.

على أن التمنى عنده لا يتوقف عند بقية الحديث.

(4)

إن نجيب محفوظ يكتب عن الكتاب في أعماقه هذا الهاجس الذي يحتل مساحات شاسمة داخلنا جميعا، هذا الخطر الذي نتعرض له جميعا..

هاجس انقراض الكتاب،

أو . حتى . انكماشه إلى درجة أن يصبح جزءا من التاريخ.

وكما كان جوتنبرج فتحا جديدا أتيا إلينا من الفرب، سوف يتوارى الآن ليأخذ مكانه بيل جيتس صاحب أحدث تكتولوجيا في برامج الكمبيوتر وتطويرها، وليأخذ مكانه عالم الانترنت حيث عشرات المراكز التى ولدت لتحدث اختراقا حادا وخطرا ضد الكلمة الأدبية في كل جهات العالم وخاصة الرواية، الأكثر من هذا، لم يذهب جوتنبرج ليأتى جيتس، وإنما أصبح من يملك التكتولوجيا الآن هو من يملك المال، فليس من المصادفة أن يصبح الآن جيتس أغنى رجل في العالم، وهو لا يتراجع عن هذه الكانة منذ سنوات، ومن هنا، أصبحت القضية أكثر، خطورة حين يصبح رجل الآلات الضخمة هو هو رجل الأعمال، وأصبح هو من

يستطيع أن يسيطر على مساحات شاسعة من عقولنا في هذا العالم الجديد الذي يزخر بآلاته في حين يملك وحده مفاتيحها .

وهو خطر لم يتوقف عند الأميين للقراءة فقط، وإنما أصبح يطول ـ حتى ـ الشقفين عندنا، الذين يملكون الشهادات، ويكتبون الرواية، ويقومون بشراء الآلات ويمارسون الشحن، دون أن يفهموا أسرار هذه الآلات الإلكترونية التي تأتينا كمستهلكين دون أن نخرج عن هذا الإطار.

إن هذا المائم يصبح جديدا تماما بالنسبة للأديب، فقد أعيد تحويل كل شيء إلى أساليب جديدة للتعبير المسموع والمرثى، ولم نعد نملك إلا خيالنا كأدباء ورواثيين.

ورغم أن هذا المالم كشر عن أنيابه منذ بداية التسمينيات، حتى إن كاتبا مثل أوكتافيو بات حذرا في بداية التسمينيات وفي مصرض فرانكفورت خاصة بانقراض الكتاب، حيث دخل هذا المعرض فوجد أكثر الآلات إلكترونية، وحين دخل أحد الأجنعة، لم يجد فيه كتابا واحدا للكتب، وإنما وجد كتبا إلكترونية في قاعات كثيرة.

وبنفس التمنى راح نجيب محفوظ يتحدث عن العام القبل، وهو يقول، ومازلتا ننقل من كلماته المسموعة في مكتبة القاهرة الكبرى.. أتمنى أن تكون مصر قد اقتحمت (العالم الجديد) بثقة وقوة أكبر..

ولأن نجيب محفوظ من جيل الكتاب الورقى (المروف)، فإنه لا يلبث مع تخوفه وتمنياته، أن يمود إلى مستمميه، ليتحدث ثانية عن الرواية والتحديث والمتلقين والنقاد.. تاركا العام القادم لأصحابه.

وهو ما يعود بنا ثانية إلى معرض فرانكفورت.

(1)

إننا فى المسرض هذا السام - هو مازال قائما - تغلب عليه هذه النزعة الإليكترونية أننا أمام اكتشافات جديدة، تتقلها لنا الصحف، ويؤكدها المشاهدون، ففى هذا الجناح نجد الكتب التي تتواجد كاملة في جهاز الانترنت. فهناك الكتب التي تطلب من مواقعها وشبكاتها حسب الطلب. `

وهناك الكتب التي تطلب من أرشيفات الكتبات الإلكترونية حسب الطلب.

وهناك الكتب المسموعة أو المرثية التي تقدم للكبار والصفار.

وهناك مع هذا كله الإحصاءات التي نجدها ـ أيضا ـ في هذه الأجهزة التي تؤكد انصراف الكبار والصفار عن الكتاب إلى الألماب الإلكترونية والكتب السهلة المفامرة والأدوات المفرية وصورها الفاتلة المراوغة.

نحن أمام خطر قادم لا محالة.

خطر يمثل لنا نحن أكثر من دول الشمال، ضررا عنيفا قد يدفع بنا أكثر إلى الوراء، إنه الخطر الذي يشهد التقدم المستمر العنيف للكتاب الإلكتروني والإرسال التليفزيوني وآلة الفيديو وعشرات من الأجهزة الأخرى التي لم تصل كلها إلينا بعد، لكن ما وصل منها أخذ يمسك بتلابيبنا، ويحدرنا، أن الثقافة القادمة، ثقافة الألفية الثالثة ليست - فقط - ثقافة الكتاب، وإنما هي - قبل الكتاب وبعده - ثقافة الإلكترونية تحول المثقف إلى موظف، والموظف إلى خبير، والمفكر إلى عقل متعطل يتوافر له كل شيء، والطفل إلى مسخ غير قارئ ثم بعد هذا لم يصل إلينا بعد كل تجلياتها.

أفلا يحق لنا أن نقول مع نجيب محفوظ ونشفق معه دعلى الأدب كله، على فن الرواية وغلى غيرها من فتون الأدب».

HEIR

(لأننا نمرف ـ مع عميد الرواية العربية ـ ما يواجه الأدباء من مصاعب، وما يشهده الأدب من تراجع اليوم في بدايات الألفية الثالثة..

أمام ماذا؟

أمام التكنولوجيا المتقدمة والهوة الرقمية..

أمام الخطر القادم.

الشيح والأشيساح

فى الحديث الذي أجرى معه أخيرا _ يؤكد أن من أفسد الملاقة بينه وبين نجيب، محفوظ هم الأشباح ·

۔ أي الأشباح؟

ونكتشف مع نزار قبانى أن الحكاية حِقيقية، والأشباح فيها هي الشيء الوحيد الفامض على المسرح فما هي حكاية الأشباح هذه؟

• • •

والحكاية يوضعها نزار قبانى من أن المركة التى دارت بينه وبين نجيب محفوظ عقب نشر قصيدته (الهرولون) لم يقله هو، إذن، فمن قاله، يضيف بسرعة.

- ـ الأشباح
- أي أشباح؟
- ـ الأشباح التي تحيط به

ويقصد نزار «الأشباح» التي تحيط بنجيب محفوظ.

. . .

وهذا يعنى أن الشاعر ما كان يريد الهجوم على نجيب محفوظ، أو يدخل معه معركة من هذه المعارك التي يديرها جنرالات مجهولون (هل هم مجهولون بالفعل؟) بدواقع غامضة (.. وهل هي غامضة) بل إن الشاعر راح يتحدث عن الروائي بلغة شاعرية حين راح يصفه فيقول عن نجيب محفوظ إنه: (من الرقة بحيث يجرح النسيم خده).

وهذا الكلام يخبرنا بثلاثة أشياء

إن تجيب محفوظ

- أولا - لم يقل شيئا مما نسب إليه عقب نشر هصيدة (المهرولون) ظم يحدث أن هاجم نزار قباني كما كتب وقيل ونشر على نسانه.

إن نزار قباني.

- ثانيا - عرف بأن عميد الرواية العربية لم يقل ما يشينه أو يختلف هيه معه فيعبر عنه بلهجة المنف التي بدأت تغزو المشهد الثقافي اليوم.

ــ أما، ثالثاً ـ وهو ما يهمنا هنا أكثر ـ أن من قام بالوقيعة بين الشاعر والكاتب هم هؤلاء الأشباح

ويطل علينا السؤال بعنف

عرفنا سماحة نجيب محفوظ

وكشفنا عن وعى نزار قبانى

غير أن (الأشباح) ما زالت غامضة..

۔ أي أشباح

لم نعرف عنها شيئًا بعدُ رغم أن (أشباح المسرح) لعبت أكبر الأدوار في هذا المشهد الوهمي وكأننا كنا ننتظر من يشعل النار بين مثقفينا ليزيد النار اشتعالا

إن هذا كله يثير أسئلة كثيرة:

من هم هؤلاء الأشباح النين يحيطون (أو يحاصرون) نجيب محفوظ الآن، وفي هذه السن الحرجة؟

وفي هذه المواقف الصعبة؟

ومن هم الذين يقيمون أوصياء عليه، ويحيطون به من كل جانب، ويستفيدون من وجودهم حول صاحب (نويل)

ويقومون ـ بالفعل ـ بدور (القيّمين) على رجل اقترب من سن التسعين أو كاد...؟

. . .

إن نجيب محفوظ لن لا يعرفه في السنوات الأخيرة من حياته . خاصة بعد حادثة الإغتيال - لم يعد ليستطيع أن يدلي برأيه كاملا في قضية ما .

وهنا نسرع بالقول كيلا يساء فهمنا، لأنه وقد أصبحت الميون خيوطا متقطعة والسمع أصداء بعيدة، وأصبح وهو الأهم هنا - لا يستطيع أن يتابع ما يحدث حوله جيدا بحيث يمكن أن يقال أنه يتوفر له معلومات تكفي ليدلي برأيه في قضية معينة، ويحضور واع، وهي الحالة التي يميش فيها منذ قرابة خمس سنوات، فقد قال لي قريبا .

أصبحت أميش في عالم آخر.. أعالج فلا أقرأ ولا أكتب.

والعجز في الثقافة التي أعرفها تركت في أثرا غير مريح

.. وأستطيع القول إننى أعيش المناخ الفكرى الآن بالسماع فقط،

أنا غير متأثر بأي مناخ حقيقي.. أنا لم أنصل الآن بأي شيء عن هذا المناخ.

لا أقرأ كلمة، أو أشاهد تليفزيونا، أو أعرف مسرحا.. البعض يجىء إلى أحبانا ليقرأ لى لولا هذا لما كنت أعرف شيشا وما أعرفه بعد ذلك لا يتعدى أصداء متناثرة .. الخ).

(یمکن مراجعة حواری معه فی أهرام ۱۹۹۵/۱۲/۱۷)

. . .

اضف إلى هذا أن نجيب محفوظ - أطال الله في عمره - أصبح، وهو يستقبل الآخرة، لا يملك - كما نرى - غير بقية من (السماع البعيد) إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير، فمعلوماته يستقيها ممن حوله عبر السماعات التي يضغط بها على أذنيه، ومعلوماته عن العالم الخارجي يعرفها - في أحسن الحالات - من العنوانات الكبيرة في الصحف اليومية، عبر البعض.

إن (تكاليف) الحياة لا تمكنه من غير ذلك، فضالا أن دورة الشيخوخة التى بعانى منها كثيرا ما تدخل به إلى دائرة الشرود وأحيانا (توهان) سريع لا يمكنه به - ونعن نقدر هذا جيدا وأن يدلى بدلوه في قضية خطيرة كقضية الصراع العربي الإسرائيلي في ملابساتها الأخيرة، وهذا يعرفه جيدا كل من يقترب منه في الفترة الأخيرة.

. . .

بيد هنا كان ليس تقليلا من صاحب (جائزة نوبل) أو عبقريته، وإنما هى تقرير (حالة) عشناها عن قرب معه، واختبرنا فيها الواقع الجديد الذى أصبح الرجل يعيش فيه.

ومن هان كان حرصى الشديد للتأكيد عليها كيلا يعمل الشيخ فوق طافته، وكيلا يستغل من بعض (المحيطين) به، المرافقين له بشكل شبه دائم خاصة حين تحضر ميكروفونات «وكالات الأنباء» أو المناسبات الاحتفالية «المحفوظية» الكيرة،

هى مثل هذه الناسبات يستقل البعض القرصة ليضربوا «فشنك» يصيب الكاتب قبل أن يصيب غيره،

وفى مثل هذه المناسبات يقيمون المارك الوهمية حين لا يكف عبقرى الرواية العربية عن استقبال الجميع بوجه صبوح وضحكة بريئة وكلمات (المجاملة) التى لا بضر، بها على أحد.

وهو ما يعود بنا للقول أن محفوظ لم يكن مسئولا عما ردد باسمه ضد نزار، وإنما هم هؤلاء الأشباح في مثل هذا المناخ؛ (وهو جزء من مناخ ثقافي محبط ينتمى إلى الشللية والانتهازية واستغلال النفوذ ولما يزال..)

أيتها الأشباح الرجيمة، الرحمة بالرجل، ودعوه في سنواته الأخيرة في سلام.

شهادة نجيب محفوظ

١. أنا والقومية وعبد الناصر

•• متى يمكن أن نرصه عندك نمو الفكرة العربية وتبلورها ؟

. الفكرة العربية عندى قديمة جدًا، ورغم أننى لا أستطيع أن أرصد النقطة التى بدأت عندها، فإننى أستطيع أن أؤكد، بل أجزم، بأن هذه الفكرة كانت ثابتة في كيانى متغلغلة في ثقافتي.

ورغم أن أعمالى الأولى فرعونية (مصر القديمة/ همس الجنون/ عبث الأقدار/ رادوبيس/ كفاح طيبة).. فإننى مواطن عربى، وهذه المواطنة بدأت معى منذ وعيت على الدنيا، وبمعنى.آخر، أن التأثر بالأدب العربى، والتراث العربى، بوجه خاص جعلنى أتأثر منذ نعومة أظفارى بقومية عربية أدبية.

إذن، الثقافة المربية أول هذه المؤثرات، أما الدين الإسلامي، فهو، ثانيها، أما ثالثها، فهو الأدب المربى دون شك،

وأستطيع القول إن الإحساس بالقومية العربية . منذ الصفر ـ كان هائمًا، هنى هذه الفترة المبكرة كنت أقرأ هى مصر للبنانيين وسوريين وفلسطينيين.. وغيرهم من هؤلاء العرب الذين كانوا هى مصر، وما أكثرهم، هل تصدق أننى عرفت قراءات كثيرة لعربى كبير من حضرموت، هو الكاتب الكبير، المشهور، على أحمد باكثيرا. لقد كان من أثر الأدب العربى أنه كان يلغى المسافات الشاسعة بين المصريين هذا، والدائرة العربية حول مصر من الشرق والغرب، لقد كنا نشعر. منذ الثلاثينيات والأربعينيات، بالنسبة لجيلى على الأقل . أننا أمة واحدة خلال الأدب والثقافة والتراث.

وأستطيع أن أضيف إلى هذه المؤثرات الأولى عدة مؤثرات أخرى، بلورت الفكرة القومية، وطورتها في اتجاء إيجابي.. فإذا كانت المؤثرات الأولى تأتى عن طريق الثقافة بوجه عام، فإن المؤثرات التأثية جاءت بفعل السياسة.

وأستطيع أن أحدد أن فكرة السياسة جاءت. بوجه خاص. مع الجامعة العربية في الأربعينيات في مصر، أما حين جاءت نكبة (فلسطين) في نهاية هذه الأربعينيات، فكان ذلك قمينًا بدفع العربية لخطوات، إذ كانت قضية فلسطين هي النار التي أنتجت الفكرة العربية وبلورتها في إطار واحد.

لقد صحا العرب في هذه الفترة على اقتطاع جزء غال من أرضهم وتراثهم..

غير أن ثمة مؤثرًا لا أستطيع إغفاله قما أثر في تكويني العربي، وأقصد به مجيء جمال عبدالناصر، لقد تحولت العوامل السابقة ـ ثقافية أو سياسية ـ إلى واقعية يومية، وأصبحت الفكرة العربية واقعًا نقوم ونعيش وننام فيه، وأصبحت القرمية العربية هي العنصر الرئيسي الذي يُشْرِك مشاعرنا.

•• ألا تظن أن هذه الفكرة لم تكن واضحة في أعمالك؛ الوضوح الكافي؟

- هذا حقيقى - لم تكن الفكرة المربية واضحة بهذا القدر، بدليل أننى لم اكتب (رواية) عن القومية العربية، غير أن ذلك يمكن أن تجده على المستوى العام، فالشعر يمكن أن يرصد بحركته اليومية وانفعالاته المستمرة هذا الواقع العربى، أما (الرواية) فلم يحدث أن وجدنا رواية تستطيع - ومنذ فترة مبكرة - أن تمن زخم القومية العربية، أو على الأقل، لم نجد (رواية) يمكن أن تصارع الشعر في هذا المجال.

لم أكتب سطراً ضد العرب

غير أن قصورى عن كتابة (رواية) بشكل مباشر عن القومية العربية يمكن أن يعوضه أننى لم أكتب رواية ضد هذه الفكرة. ورغم ما يقال عنى فى هذا الصدد، فأنا أتحدى أى قارئ يجىء لى بقصة قصيرة أو سطر واحد فى (رواية) تعارض القومية العربية أو تهاجمها لم أفعل ذلك قطه.

إننى أتحدث الآن . لا كروائي عربي . وإنما . بالقطع . عن إنسان عربي يحمل من دف الشاعر العربية وجراحها الكثير.

أنا لم أكتب ـ طوال تاريخى الطويل ـ قط ضد السرب أو ضد الشومية العربية . كما لم أكن عدوًا لهذه الفكرة قطا، كما أننى لم أجد هذه الفكرة تتعارض مع المصرية . أبدًا . .

• ثُكُنك انتقدت القومية العربية في فترة عبدالناصر؟

. في هذا فهم خاطئ لي.. أن أكون عربيًا ليس معناه أن أؤيد أية سياسة تدعو إلى القومية العربية مباشرة..

أريد أن أقول إننا أيدنا القومية العربية فى الخمسينيات والستينيات تحت حكم عبدالناصر، غير أن العالم كله لم يكن ليسمح بها فى هذا الوقت، وقد كان من حسن دفاعى عنها حينثذ ألا أدافع عنها، لأننى بدفاعى عنها فى وقت غير مناسب أكون قد تركت الفرصة لأعدائى ليتربصوا بى..

الأصح أن أنتظر الفرصة المناسبة للدفاع عنها، هذا بدلاً من أن أعلن أشياء يمكن أن تستفر الاتحاد السوفيتي وأمريكا، فيضربون الفكرة العربية ليجهضوها،. فماذا أكون قد فعلت؟

إننى أسأل: بهذا المنطق، كيف أكون قد خدمت القومية العربية؟.

هذا على المستوى العام، أما على المستوى الخاص، فحين يجيء عبدالناصر ويذهب إلى اليمن هناك بقوى رجعية كثيرة تريد أن تنال من القومية العربية.. حين يحدث هذا في وجود إسرائيل أمامي تتريص بي.. حين يحدث هذا، فليس ذلك من صالح القومية المربية..

كان رأيى فى فترة عبدالناصر أن نساعد اليمن، نعم، لكن بالمال، أو بالسلاح، أو بالتأبيد المطلق، لكن أن تفرط فى قوتك الذاتية التى تدافع عنك ضد إسرائيل فإن ذلك معناه أنك خنت العرب، خنت القومية العربية..

أليس كذلك؟

العرب يريدون منك القوة، لا النبل الضعيف..

أنا لست ضد القومية العربية.

الغريب أن موقفك في عصر السادات كان محيراً .. هل توضحه لي؟

ـ فى جميع الحالات، لست ضد القومية العربية، أنا أريد أن يكون العرب جميعًا وحدة واحدة فى مواجهة التريص الآتى إلينا من كل اتجاه، ولكى يتم ذلك فلابد أن يكون بوعى، وعن طريق الممارسة.

أما عن موقفى فى عصر السادات، فقد كنت أتعاطف معه حيننذ، لقد اتخذ موقفًا ـ بالشعل ـ من القومية العربية، غير أن عذره كان داخليًا، أى أن ظروهه الداخلية كانت تحول بينه وبين الثبات على الخط العربي..

كان يعتقد أن (كامب ديفيد) يمكن أن يعيد بها ما خربته سنوات الحرب فى مصر، كان يعتقد أن الأمان الذى ستحصل عليه مصر يمكن أن يسهم فى استجلاب عصر رخاء جديد.

والحقيقة أن السادات كان يعاين بلدًا (بيغرق) بكل ما فيه من مضاعفات سيئة على اقتصاده القومى، وكان لابد من الاستمرار، فآثر هذه (الهدنة) التي سميت باسم السلام.

غير أن الحقيقة تجملني أذكر أن هذا الموقف عاينته بعد ذلك، فقد اعتقدت أن السلام يمكن أن يكون من طرفين: نحن وإسرائيل، غير أن الواقع أكد أنهم

هناك ـ في إسرائيل ـ لم يلتزموا بالمعاهدة (أو الهدنة أو الانتفاقية، سمها ما شئت من مسميات، فهي كلها لها هدف استراتيجي ـ.).

انا نست (خواجة)

هل لإحساسك العربي جدور في رؤيتك السياسية منذ العشرينيات؟

دون شك.. هناك جنور، وأنا أنتمى لهنه الجنور بعكم الواقع والدم العربى الذى يجرى في عروقي، إنني عربي، ولست (ضد) العرب قط، أقسم بالله العظيم أننى لست (خواجة)، أنا منتم للقومية المصرية، نعم، لا أنكر ذلك، ولكن هل هذا يعنى شيئًا ضد القومية العربية، بالقطع لا.

إن القومية المصرية لم تكن معادية قط للقومية العربية، كل ما في الأمر أن أصحاب (القومية المصرية) منتبهون لبلادهم يقظون لها، يعرفون مكانة مصر المحربية وسط هذا المحيط العربي الكبير، وهنا يمكن أن تكون قوتى، فإذا كنت قويًا (كمصرى)، فأنا، بالتبعية، أكون قويًا (كمربي)، فلن أكون عربيًا إلا إذا كنت مصريًا أولا، وأنا ـ في جميع الحالات ـ لا أجد تناقضًا بينهما ثنائيًا.

وسوف أعود للجذور . كما تريد . لأدلل لك، أن سعد زغلول ـ على سبيل المثال ـ كان يعلم جيدًا أنه لو انتبه في فترة الاستقالال للقومية العربية وحدها لما استطاع أن يحرر بلاده.

SIZLL

لأنه حين كان يفكر في مساعدة سوريا ضد الاحتلال كان لابد له أن يطلب (إذن) من إنجلترا، كان له من مساعدة فرنسا، وهنا، هل يمقل أن تكون فرنسا أكثر مرونة لتسهل له هذه المهمة؟ ويشكل آخر، هل كان يتوقع من إنجلترا الحاكم الحقيقي في مصر أن تساعده في أن يذهب إلى فرنسا (الأوروبية) ليجرى هناك المباحثات ضدها، وبالعكس، هل كان يمكن لفرنسا أن تهب سهد زغلول إذا سمح له جدلاً بالخروج من مصر الفرصة ليأتي إليها ليحرد إحدى مستعمراتها؟!

أريد أن أقول من هذا كله، إنه لابد أن تكون مصر قوية حتى تستطيع أن تساعد ثوار سوريا . أو لبنان أو فلسطين أو الأردن ـ أما أن تكون محتلة من الإنجليز فإنها لن تستطيع تحقيق القوة التي تمدها لإخوانها في الشرق أو الغرب.

وحتى بعد أن أخرجت الإنجليز من مصر، فإن الفكر السياسى فيها كان يريد . خلال جمال عبدالناصر . أن يحقق الوحدة (بضرية) وهذا ضد المنطق في وقت كان أعداء كثيرون يتريصون فيه بالوطن العربي كله .. والآن، بعد هذه الحقبة الطويلة من تاريخنا مازالت القوتان العظميان تتريصان بالعرب لهزيمتهم، فالواجب إذن، في مثل هذه الظروف ألا أتعجل، لكن بالمارسة والفهم أحقق القومية العربية.

الفهم الصحيح للتضامن المربى وتحقيق الوحدة القومية هو البداية الصحيحة لقومية هو البداية الصحيحة لقومية القومية أن أؤكده خاصة في فترة عبدالناصر هنا في مصر.

أؤيك عبدالناصر صاحب القومية العربية.

• • ممنى ذلك، أن عصر عبد الناصر مازال يثير فيك الحنين للقومية العربية؟

أصدقك القول إذا قلت لك إن ذلك صحيح ولا أستطيع أن أنكره، وقد قلت
 لك إن المنصر الأول في تأكيد فكرة القومية المربية في الأربمينيات، كان في
 إنشاء (الجامعة المربية).

أما العنصر الثاني والمهم فهو، تيني عبدالناصر فكرة القومية العربية على المستوى السياسي والعمل لها.

لقد كنت مع الناصر في جميع قراراته مائة في المائة، وفي جميع نداءاته إلى القومية العربية دائمًا، وأذكر أنني ذهبت إلى اليمن. رغم موقفي من ذهاب عبدالناصر إلى هناك. وبتعليمات من عبدالناصر نفسه.

ولا ينسى من معاصري هذه الفترة فرحتى الشديدة بوحدة مصر مع سوريا،

بل أسعدتنى كثيرًا ثورة اليمن، وإن كان تحفظى الوحيد ألا يذهب جيش إلى المين ويترك هنا عدو شرس هو إسرائيل.

لقد أحببت عبدالناصر وآمنت به، ولولا الأسلوب الخاص بالشخصية (الكاريزمية) لانتميت إليه دائمًا غير أن أكثر القرارات التى دفعتنى لتأييده كانت القرارات التى تؤيد القومية العربية وتدعو إليها.

أعترف بأن عصر عبدالناصر مازال يثير فيّ الحنين.

. . .

٢.أنا وجائزة نوبيل

- قضول بعض المصادر إن النص المنشور كتاب ناقص عن النص المنشور في الأهرام وإن النص الكامل هو المترجم إلى الإنجليزية هل (أولاد حارتنا) أو (أولاد الجبلاوي) في النص الإنجليزي كاملة؟
- . لا، الذي أعلمه أن النص الذي نشر بالأهرام كامل، ومع أننى لم أقرأ النص العربي أو الإنجليزي فإنني أؤكد أن النص المنشور بالصحيفة كامل.

لقد قيل وسمعت هذا من أكثر من مصدر إن النص الذي نشر بالأهرام حذف منه الكثير أمام إصرار بعض الجهات التي اعترضت حينتُذ على النص، ومع هذا، فإننى أقول إن النص الصحيح هو هذا الذي نُشر بالأهرام.

وأعود لطرح السؤال مداعباء

• متى تطبع (أولاد حارتنا)؟ يجيب بسرعة.

. لا أعتقد، على الأقل حتى الآن. اسمع (وكأنه اكتشف شيئًا) هناك صحيفة دينية (النور) تهاجمني مرات عديدة من أجل الرواية.

الفهم خاطئ

الوقت يمر

◆ متى تطبع (أولاد حارثنا)؟ يجيب بسرعة.

هل ثمة اعتراض رسمي الآن عليها؟

. الذي أعرفه أن أحدًا من الجهات الدينية - الأزهر - لم يعترض عليها حتى الأن لكن لا أعرف سبب النصب العام لدى البعض.

إننى غير متفائل بنشرها فهناك من لا يزال يعترض رغم مرور قرابة ثلث القرن على نشرها.

وقال بأسى ويصوت خفيض وكأنه يحدث نفسه:

دلن تنشر.. لا امل،

•• ثمة اتهامات توجه إلى الجائزة ما رأيك كحائز على الجائزة فيها؟

لنبدأ باولها: المنصرية .. والحقيقة أننى لم أعن فى حياتى بدراسة جائزة نويل، لأنى اعتبرتها من أول يوم دخارجة عن حدودى، لأسباب كثيرة . ومن الناحية الموضوعية لا أحب أن أصدر حكمًا إلا إذا كان مدعمًا بحيثيات مقنعة ومعقولة .

وإنا في الواقع لا أملك حيثيات في هذا الموضوع تصلح للهجوم أو للدهاع ولكن عندي بعض خواطر.

وعلى سبيل المثال:

فيما يتعلق باتهامها بالمنصرية والاهتمام بأدباء الغرب.. فبالرجوع إلى نشأتها نجد أنها تمرض أدباء العالم بطريقتين: واحدة مباشرة للغات التي تعرفها كالإنجليزية والفرنسية والألمانية إلخ والأخرى غير مباشرة تعتمد على شهادات الآخرين وعلى الترجمات.

وعلى ذلك فإن اكتشاف أى أديب خارج مكان اللغات الأوروبية يحتاج لوقت طويل، فضلاً عن ذلك فإن مولد الجائزة عاصر وجود عمالقة أدب أوروبا وأمريكا الذين لا يختلف أحد على قيمتهم العالمية، وإذا كان تقديمهم طبيعيًا ولا حيلة للجنة فيه من جميع النواحي.

أما عن الصهيونية . يضيف الأديب الكبير . فإننى أسأل: أى دليل موجود عندنا على أن اللجنة أعطت جوائز لأناس مختلفين جدًا من ديانات مختلفة وقومنات مختلفة؟

أقول: أي دليل على أن الصهيونية التي كانت تتحكم في إعطاء الجائزة لولاء؟ أنا شخصيًا ليس عندي أي دليل لكن عندنا بعض الأسئلة.

سۋال :

ما الفائدة التى تعود على الصهيونية حين تمنح الجائزة لعرب، تتوافر لهم من أسباب الدعاية في أسبوع ما تعجز عنه الجامعة العربية في مائة عام.

هل جنت الصهيونية؟

سؤال آخر: إذا كان البعض يعتقد أن الصهيونية وراء الجائزة فلماذا يسعى إنيها بكل الوسائل ويأسف على ضياعها؟

الواجب أن اتصاد أدباء العرب كان يجب أن يعلن أن الجائزة مشبوهة وصهيونية ويقدم أسباب ذلك ويدعو الكُتَّاب العرب إلى مقاطعتها وينصح من يحصل عليها بالخروج عن أعمال العرب ومع هذا كله ليس عندنا دليل واحد على أن الصهيونية تحاول أن تمنح لنا الجائزة.

وبيساطة فإن العرب أعداء الصهيونية، فالسؤال البديهي إذن:

كيف يقدمون للمرب هذه الخدمة؟

ولماذا يستجيب العرب إليها؟

● هذا عن الجانب العنصرى أو التأثير الصهيوني.. فماذا عن الجانب السياسي أقصد إيثار بعض الكُتَّاب المنشقين عن الاتحاد السوفيتي أو عن مبادئ المالم المقابل لعالمنا؟

لاحظ أن هذه الجائزة هي في الأدب، وتقول عنها ـ كما جاء في حيثيات نوبل: يشترط لن يعصل عليها أن يكون له مستوى أدبى ونزعة إنسانية. طبعًا كلمة إنسانية وتكمن وراءها الحضارة الفربية لأنها جائزة نشأت في هذا الجو.

ومعلوم أن الفرب يعتبر أن الشيوعية تدمير لكل مبادئه، فإذا وجد أديب سوفيتي على مستوى أدبى وضاق بالمبادئ الصارمة للاتحاد السوفيتي كما يفعل (جورياتشوف) الآن فلا غرابة أن تتوجه إليه الجائزة.. هذا ببساطة يتفق مع مبادئها.

●● هل هذا يعنى أن القيم الإنسانية لها طابع غربي فقط؟

. كل يفسر الإنسانية بطريقته، فالإنسانية بالمنى الغربى هي مبادئ الثورة الفرنسية، أما عند السوفييت فهي انتصار للطبقة العاملة وتحرر الإنسان من الماضى، لذلك فإن الجائزة تختلف في كل جانب: جائزة لينين تختلف عن جائزة نوبل فلكل منهما معنى إنساني يختلف عن الآخر.

● ألا ترى أن بعض الصهاينة حصل عليها في وقت كان مستواهم أقل بكثير من المستوى الإبداعي الكبير لنجيب محفوظه؟

لم يقرأ أديب أو كاتب أو صحفى مصرى هذه الكتابات لكى نحكم عليها. وهناك ثمة ملاحظة عندى تحيرني كثيرًا في هذا الصدد:

ألم يفكر صحفى عربى أن يقابل سكرتير لجنة الجائزة ويناقشه هي منهجها ويمرض عليه الاتهامات التى توجه إليها ويناقشه هيها.. إننا لسنا موضوعيين واستطيم أن أضيف أننا هي العالم العربي نطلق لغرائزنا العنان فقط.

٣. دفاع عن (أولاد حارتنا)

•• في اعتقادك.. ما سبب اعتراض الأزهر على رواية (أولاد حارتنا)؟

ـ فى البداية، أقول: إن هذه الرواية ـ أولاد حارتنا ـ ليست مصادرة إلا فى مصر، وهى ـ فى البلاد الإسلامية فى المسرة المسرة فى البلاد الإسلامية فى المشرق والمقرب، وفى البلاد الفريية من أقصى الشمال إلى أقصى الفرب..

وفى هذه المساحة الشاسعة على الكرة الأرضية، في الجهات الأربع لم يعترض عليها مسلم واحد سواء من المسلمين العاديين أو من المتخصصين.

المطلوب، قراءة (رواية) لا تاريخ

بعد ذلك أضيف، أن موقف أساتذة الدين وعلمائه عندنا يصعب فهمه، وهذا يعود إلى موقف فنى أكثر منه إلى موقف ديني،

إن الشكلة الأساسية هي ما غاب تمامًا عند قراءة الرواية.

إن الرواية يجب أن تقرآ كرواية، وليست كتاريخ فقط المطلوب أن نقرآ (الفن)، العمل الروائي، ليس الدين أو التاريخ.

وسوف أضرب مثلاً موضحًا فيه وجهة نظرى، يننيني عن العودة إلى مثل هذا الموضوع من أن لآخر..

إن لدينا، في التراث العربي، كتابًا بعنوان (كليلة ودمنة)، وهو كتاب عن

الحيوان، هل أحد يجهله؟ بالطبع لا، طيب، فانتوقف عنده هنيهة، إن رموزه ترمز إلى ملوك وأمراء ووزراء وحكماء وأخيار وأشرار.. إلخ.

للفن لغة واحدة

هذا الكتاب يقتضى أن نقرأه ككتاب حيوانات.. لنستنتج ـ بعد ذلك ـ مغزى الرمز وفحواه، فللفن لفة واحدة لا يخطئها الوجدان.

معنى هذا أنه لا يجوز ـ على سبيل المثال ـ أن نعترض على أن الثعلب الذى يرمز له ـ فى هذا النص التراثى الكبير ـ إلى الوزير ـ أى وزير ـ هذا الوزير الذى ينبش فى (الزبالة)، فتعترض على مؤلف الكتاب، فتقول: كيف ينبش هذا الوزير فى الزبالة.

إن الذي ينبش في الزبالة. يا عزيزي. هو الثعلب وليس الوزير.. أليس كذلك؟ غير أن مغزى الحكاية التي يقوم بها الثعلب هي التي ترمز إلى معنى الوزير.

فالمسألة، إذن.. جبل أو رفاعة أو قاسم. أو أى واحد من «أولاد حارتنا». في الحارة - يعتبر من الأبطال المسلحين ليس من الأشرار قط.

هذه هي الرسالة.

وبعد ذلك، نستطيع أن نطرح المنى الرمزي.

لكن أن نتجاوز جبل فنقول، أو نزعم، أنه سيدنا موسى، فإن هذا يعتبر في الحديقة تجاوزًا في القراءة.

إن هذا . هو جبل ابن الحارة،

إذن، إنهم لا يعرفون كيف تقرأ الرواية.

•• النقطة الرئيسية في الاعتراض على الرواية. بالتحديد. قتل الجبلاوي..

. نعم، إن النقطة التى أثارت ما أثارت من الضجة والاعتراض، هى قتل الجبلاوى.. ومع هذا، فإن هناك ـ إذا توخينا حسن النية، أو إذا توخينا الدقة مع سوء النية . أكثر من دليل على أن صاحب الرواية هو مسلم واع لما يريد أن يقول.

إننى لم أرد قط النيل من (الجب الأوى) على أنه مسرادف (المإله) عبر وجل. وحاشا لى أن أفعل ذلك . فإن ذلك ليس في تكويني أو مفهومي الروائي...

هما هو أول دليل...؟هو أنه لم يشر أحد إلى أن جارية الجبلاوى قالت لقاتله المزعوم قطه: إن الجبلاوى راض عنه.

● شـهادة:

لنؤكد هذه الشهادة التى يذكرها ثبيب معفوظ نعود إلى جزء من (أولاد حارتنا) حيث يدور الحوار اللوحة رقم ۱۱۱ وعبر صفحات عديدة (ص ۵۲۷)، فحين يعود عرفة من بيت الناظر يعترضه شبح جارية الجبلاوية، فعاول أن ينهر هذه المرأة فدار الحديث بينهما:

قالت بهدوء:

ـ لا شكوى لى، وإنما أرذت أن أخلو إليك لأنفذ وصيّة!

. أية وصية؟

*** *** ***

...

فقالت بصوت هادئ كنور القمر:

قال لى قبل صعود السر الإلهى: «إذهبى إلى غرفة الساحر وأبلفيه عنى أن جده مات وهو راض عنه».

*** *** ***

. کیف عرفت بمکانی؟

- سألت عنك أول ما جئت فقالوا لي إنك عند الناظر فلبثت أنتظر،

. ألم يقولوا لك إننى قاتل الجبلاوي ا

فقال بارتياع:

ما قتل الجبلاوي أحد وما كان في وسع أحد أن يقتله، وفي حوار آخر مع رفيقه صاح في ذهول:

- . . . مات الجيلاوي وهو عني راض،
- . .. مات الجبلاوي وهو عنى راضً.
 - وراح يردد طيلة الحوار:
- . إن جدى أعلن رضاءه عنى رغم اقتحامى بيته وقتلى خادمه.
- .. لكننى واثق من أنه مات وهو عنى راض، لم يغضبه الاقتحام ولا القتل، لكن لو اطلع على حياتى الراهنة لما وسعته الدنيا غضبًا.
- هذا من جهة الجبالاوى.. فهل يمكن القول إنه سعى إلى تأكيد أن الجبالاوى حى لم يمت، وسعى ليؤكد في هذا السبيل وجود الجبالاوى أو إحياءه.. ٩ وهذا، أجاب نجيب محفوظ بسرعة وهو يضم بيده على الورق:
- . بالقطع، لقد كان من أول أهداف عرفة هو أن يبذل كل ما في وسعه لإحياء الجيلاوي.

• شهادة أخرى:

وهنا نفتح قوسًا آخر لنضيف من (أولاد حارتنا) في اللوحة ١١١ صفحات عديدة ٥٠٢، ٥٣٥، ٤٥٧.

.. وتساءل: كيف يمكن التكفير عن هذه الجريمة؟

إن مآثر جبل ورفاعة وقاسم مجتمعة لا تكفي.

القضاء على الناظر والفتوات وإنقاذ الحارة من شرورهم لا يكفي.

وتعريض الناس لكل مهلكة لا يكفى.

شيء واحد يكفى هو أن يبلغ من السحر الدرجة التي تمكنه من إعادة الحياة إلى الجبلاوي.

وفى موضع آخر، حين راح يسأل الناظر عرفة ماذا يريد أن يفعله لو تسنى له النجاح فيه، قال:

« - أرد الحياة إلى الجبلاوي».

ونجيب محضوظ لم يتخل عنه هذا الشعور طيلة العمل الروائى فعرفة كان يحيا دائمًا في شعور الندم، ويريد أن يفعل أي شيء ليعيد تكوين ما تكسر هناك في البيت الكبير، إنه يقول لرفيقه أثناء حوار حزين:

وهيهات أن أنسى أننى المتسبب في موته، لذلك فعلى أن أعيده إلى الحياة إذا استطمت، وإن تيسر لي النجاح فإن نعرف الموت».

شرطا الحضارة:

وعدت أسال نجيب محفوظ سؤالاً بدهيًا من جديد:

وه ما ممنى هذا كله؟

لم يغضب، وإنما قال لي في بطء شديد:

. إن هذا يعنى ببساطة أن هناك إشارة إلى إنكار العلم للدين في فقرة وعودته إليه بعد ذلك.

إن شرط الحضارة المعاصرة أن يكون لها من عمودان تقوم عليهما، هما، العلم والإيمان.

إن هذه الرواية اتهمت. ظلمًا. بأنها تقتل القيم الروحية هي وقت كانت تبعث فيه عن القيم الروحية. ولا أريد أن أذكر أن الفقرة الأخيرة هي هذه الحيثيات تقول إن هذه الرواية تتاول صاحبها (بحث الإنسان الدوب عن القيم الروحية).

وهذا تقدير جاء من الأغراب، أليس هذا شيئًا محزنًا؟!

ينظر نجيب محفوظ إلى بعيد، ثم يقول كمن يتحدث إلى نفسه:

. أرجو أن يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعد التخلص من غشاوة الاتهام.

والله يحكم بيني وبينهم في الدنيا والآخرة.

. . .

للمؤلف :

نقدادب

- الانتجاه القومى في الرواية: (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٩٤.
 - (حصل على جائزة الدولة التشجيعية للنقد الأدبى ١٩٩٧).
 - الطبعة الثانية. الهيئة العامة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩.
- نجيب محفوظ ـ الثورة والتصوف: هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ .
 - الشرفاوي متمرداً: دار التعاون القاهرة ١٩٨٧ .
- قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين: المكتبة اللبنانية المصرية القاهرة ١٩٩٩.
 - -- نقد الذات في الرواية الفلسطينية: دار سيناء، القاهرة ١٩٩٨.
- -- الغيم والمطر، الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة: دار جهاد النشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٧.
 - البنية الشعرية عند فاروق شوشة: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
 - عنصر المكان في شعر محمد أبو سنة: هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦.
 - زكى نجيب محمود «سلسلة نقاد الأدب»: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٢ .
 - الخروج من التاريخ ادراسة في مدن الملح، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
 - المسرح المصرى في السبعينيات وجاء: الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨.
 - المسرح المصرى في الثمانينيات وج٢٠: الطبعة الأولى، دار الوفاء، القاهرة ١٩٨٤.
 - : الطبعة الثانية، الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٥ القاهرة.
 - في دائرة النقد: المجلس الأعلى ثلآداب ١٩٨٤.
 - اتجاهات النقد الروائي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، الجزء (١) القاهرة ٢٠٠١.

أعمال فكرية:

- طه حسين والسياسة: دار المستقبل العربي، دج ١، القاهرة ١٩٧٦.
 - تحولات طه حسين: هيئة الكتاب وج ٢، القاهرة ١٩٩٠.
 - طه حسين وثورة يوليو دج٢، القاهرة ١٩٨٩ -

- المفكر والأمير «العلاقة بين طه والسلطة ١٩٩٩/١٩٧٣، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٧.
 - المتقفون وعبد الناصر: دار سعاد الصباح، ط1، القاهرة ١٩٩٢.
 - دار غريب ط٢، القاهرة ٢٠٠٠.
 - مثقفون وجواسيس ـ دراسة في أزمة الخليج: دار الأمين، القاهرة ١٩٩٧ .
- المقف العربي، والعولمة: مهرجان القاهرة للجميع، الهيئة العامة للكتاب، القاهر ٢٠٠١.
- شهرزاد في الفكر العربي الحديث: الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٥.: الطبعة الثانية، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥
 - -- الجات والتبعية الثقافية: مركز المضارة العربية، ط1/ ١٩٩٨.
 - مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب ط١/٢٠٠١.
 - مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب. ط٢/٣٠٠.
 - الذاكرة المثقوبة . نهب وثائق العرب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩.
 - تيارات الفكر العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
 - القراءة للجميع ـ دراسة وتحليل، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١.
 - مستقبل الجامعة في مصر: مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٢.

تاريخ حندث ومعاصره

- الجبرتي والغرب ددراسة حصارية مقارنة، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥.
- الغريسة والصياد/ الدور الأمريكي في اغتيال حسن البناء مدبولي الصغير، القاهرة ٢٠٠١.
 - مؤرخو الجزيرة العربية: دار الموقف العربي، القاهرة ١٩٨٠.
 - المؤثرات الفكرية في الثورة العرابية: هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٢.
- حقيقة الغرب: بين الحملة الفرنسية والحملة الأمريكية، مركز الحضارة العربية،
 القاهرة ٢٠٠١.
 - : الطبعة الثانية/ الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠١.

إبداع مسرحى

- الحصار: مسرح شعرى، هيئة الكتاب ١٩٨٤.

- الخروج من المدينة: مسرح شعرى، الثقافة الجماهبرية ١٩٩٥.
 - اللاعب: مسرح شعرى، هيئة الكتاب ١٩٩٦.

أدب الرحلة

- الرحلة إلى الله، رحلتي إلى الحج ١٤٢١هـ _ ٢٠٠١م.
 - الشرق شرق والغرب غرب (أدب الرحلة).

تراجم

- أحمد بهاء الدين ـ سيرة قومية: دار الهلال، القاهرة ١٩٩٦ .
 لحصل على جائزة أحسن كتاب عن عام ١٩٩٦] بمعرض القاهرة الدولى الكتاب.
 - اعترافات عبد الرحمن الشرقاوي: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦.
 - عمالقة وعواصف، دار جهاد، القاهرة ١٩٩٨.

الترجمة

الرداع: ترجمة آخر أشعار آراجون: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

سيرةذاتية

- قبل الزهايمر، ترجمة سيرة ذاتية.

معاجمه

معجم مصطلحات التاريخ العربي الحديث والمعاصر، الهيئة العامة للكتاب
 القاهرة ۲۰۰۲.

السيرة الناتية

. د. مصطفى عبد الغنى

- ـ ولد في القاهرة (١٩٤٧)
- . رئيس القسم الثقافي بالأهرام الدولي.
- ـ عصنو لعديد من المؤسسات الثقافية في الوطن العربي منها لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.
- حصل على أطروحة الماچستير عن (طه حسين ودوره السياسى) ثم على أطروحة الدكتوراه فى فرع التاريخ الحديث والمعاصر، وكان عنوان اطروحته (المشقفون وعبدالناصر ١٩٤٥ - ١٩٦٨).
 - شارك في مؤتمرات وندوات عديدة حصل منها على جوائز من جهات ثقافية وعربية.
- ـ كتب مشروعه الفكرى فى عديد من المجالات: فكتب فى التاريخ والفكر والسياسة والنراجم والدراسات المقارنة والإبداع المصرحى والنقد الأدبى ونقد النقد، وحصل على جائزة الدولة التقديرية فى مصر فى (النقد الأدبى)، ووصلت أعماله إلى أكثر من أربعين كتاباً.
- ـ درسّت أعماله في جامعات غربية، فسعت (جامعات السوريون) بفرنسا ـ على سبيل المثال
- إلى تدريس كتاباته عن الفكر السياسي على يد الأستاذ جاك برك (بجامعة السوربون) في الثمانينيات، وقررته على طلبة الدراسات العليا هناك.
- . له العديد من المقالات والدراسات المهمة في عديد من الدوريات العربية منها: عالم الفكر، والمستقبل العربي، الناقد، فصول، القاهرة، البيان الاجتهاد.. إلى غير ذلك.
- وحصل على العديد من الجوائز العلمية منها: جائزة وزارة الثقافة المصرية عام ١٩٨٢، ونقابة المسحفيين المصريين ١٩٨٧، والمجلس الأعلى للثقافة في النقد عام ١٩٩٦، وجائزة الدولة النشجيعية في النقد الأدبي عام ١٩٩٧. وإلى غير ذلك.

العنوان، جسرينة الأصرام بالقاهرة رقم الهاتف: منزل ۵۸۲۷۸۶۱ الأهرام (العمل) ۲۹۹۰۶ (طكس ۵۷۸٦۱۲۱)

e - mail - abdelghani 4 @ hotmail - com

الفهرس

: 24.13	٩
فصل الأول: نجيب محفوظ وثورة يوليو	۱۳
فصل الثاني؛ اولاد حارتنا النقد والدلالة	٥٣
فصل الثالث: ملحمة الحرافيش أبنية الوعى	٧٩
ضصل الرابع؛ الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ	144
فصل الخامس؛ نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح	170
فصل السادس؛ أصداء غائبة	Y • 4
هادة نجيب محضوظ	700

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٣٧٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 8113 - 7



لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة المقراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هي الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق في التعليم والحق في الصحة. بل الحق في الحياة نفسها.

سزاله بارلت

الثمن ٢٠٠ قرش